SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839-1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- С. А. Базунов
  -
  - Глава I. Происхождение, детство и отрочество
  - Глава II. Служебные странствия
  - Глава III. Первое десятилетие творчества
  - Глава IV. Бах в Кетене
  - Глава V. Бах в Лейпциге
  - Глава VI. Музыкальная деятельность 1723 – 1734 годов
  - Глава VII. Последний период жизни
  - Глава VIII. Личность композитора
  - Глава IX. Смерть
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6

С. А. Базунов
Иоган Себастьян Бах
Его жизнь и музыкальная деятельность
Биографический очерк
С портретом Баха

Глава I. Происхождение, детство и отрочество

Наследственная талантливость рода Бахов. – Предки и семья Себастьяна Баха. – Смерть матери. – Вторичная женитьба и смерть отца. – Воспитание у старшего брата Иоганна Христофора Баха. – Обучение музыке. – Переселение в Люнебург и тамошние музыкальные занятия

В своем замечательном и капитальном труде о Бахе ученый исследователь его жизни, Филипп Шпитта, посвящает изысканиям о *предках* знаменитого композитора целую первую книгу сочинений. Такая по-видимому чрезмерная обстоятельность, кроме известной немецкой научной добросовестности, имеет основанием и некоторые действительно важные причины. Дело в том, что фамилия Бахов представляет собою чрезвычайно замечательный образчик наследственной, из поколения в поколение передаваемой талантливости. *Все* Бахи – восходящие, нисходящие, боковые, за долгий период трех полных столетий, были более или менее артисты, и именно музыканты. Отец, дядя, дед, прадед, братья, *все* многочисленные сыновья, внук и правнук Себастьяна Баха – все занимались музыкой и были кто органистом, церковным кантором, кто капельмейстером или концертмейстером в разных городах и городках Германии; некоторые из представителей замечательного поколения попросту назывались Stadtpfeifer или Kunstpfeifer. (Pfeifer – дословно значит *свистун*); но и за этими оригинальными названиями скрывались принадлежность все к тому же артистическому цеху, все то же направление вкусов и та же основная музыкальность натуры. Даже самый отдаленный родоначальник фамилии, некий Фейт (Veit Bach), живший еще в XVI столетии, – о котором почти ничего не известно, кроме того, что он был булочником и содержал мельницу, – даже этот мельник был любитель музыки и хорошо играл на каком-то “гитарообразном” инструменте. Таких инструментов не только нет теперь, но, по-видимому, даже и во времена Себастьяна Баха уже не было. Однако ученый биограф нашего композитора объясняет, что инструмент этот в свое время назывался Gythringen и что слово это происходит от Githara и прочее. На этом-то инструменте старый Фейт Бах любил играть, прислушиваясь к однообразно-мерным ударам мельничного колеса в то время, когда мололась мука.

Род Бахов, как показывают наиболее достоверные

исследования, был чисто немецкого происхождения. Упомянутый Фейт Бах происходил из Тюрингии и переселился было в Венгрию, но под влиянием религиозных преследований, начатых там против протестантов в XVI столетии, опять возвратился на родину, и с тех пор род Бахов уже никогда не покидал отечества. Сын и внуки Фейта, как упомянуто, были также музыканты; последние, два брата-близнеца (Иоганн Амвросий – отец и Иоганн Христофор – дядя Себастьяна Баха), были уже профессиональные музыканты и, странствуя по Тюрингии, добывали себе пропитание игрою на скрипке. Около 1667 года отец Себастьяна, Амвросий Бах, основался наконец оседло в городе Эрфурте, получив там место *городского музыканта,* и в следующем же году женился на некоей девице Елизавете Леммерхирт. Года через три после того он переселился в город Эйзенах (великое герцогство Саксен-Веймарское).

Амвросий Бах имел большую семью. Но из восьми его детей пережили отца только четверо: старший сын Иоганн Христофор, игравший потом такую важную роль в деле воспитания Себастьяна Баха, другой сын Иоганн Яков, одна из дочерей и младший член семьи, знаменитый Иоганн Себастьян Бах, родившийся в Эйзенахе 21 марта 1685 года. Первые *десять* лет своей жизни будущий композитор провел под родительским кровом, воспринимая те впечатления и то влияние, какие могла дать типичная немецкая семья конца XVII столетия. Мы называем семейство, к которому принадлежал Себастьян Бах, типичным, согласно показаниям большинства его биографов, и так как влияние этой семьи очень сильно отразилось на характере, направлении и общем миросозерцании будущего композитора, то не лишним будет остановиться несколько подробнее на вопросе, что представляло из себя семейство органиста города Эйзенаха, Иоганна Амвросия Баха. Но для уяснения себе этого вопроса нужно иметь в виду прежде всего некоторые исторические соображения.

Как известно, реформационные идеи Лютера привились раньше всего, между прочим, именно в Тюрингии, и род Бахов, исконно тюрингский по происхождению и месту жительства, имел таким образом случай усвоить себе протестантские религиозно-нравственные воззрения с самых давних времен, почти со времени самого Лютера. Все Бахи, за все время существования поколения, были убежденными протестантами, и сам родоначальник их Фейт ушел из Венгрии только потому, что не желал поступаться своими протестантскими убеждениями. В самой Германии религиозные преследования привели к знаменитой Тридцатилетней войне, обнимающей собою почти

всю первую половину XVII столетия, и на долю поколения Бахов, следующего за Фейтом, к которому принадлежал и дед Себастьяна Баха, выпала горькая участь перенести все ужасы тридцатилетнего беспощадного разгрома Германии, когда ни жизнь, ни кровь, ни имущество протестанта не были обеспечены никем и ничем, вся страна обнищала, огрубела и одичала, и все, а в особенности противники протестантства, среди постоянных грабежей, убийств и грубого разврата, утратили всякое чувство законности. В этой-то обстановке грубости и бесправия продолжало, однако, жить идеальное начало протестантизма и формировался, закаляясь, *характер* носителей новых религиозно-нравственных идей. Кто из них вынес, перетерпел и пережил эту ужасную эпоху, тот навсегда сохранил и передал потомству стойкость в убеждениях, громадную выдержку характера и, разумеется, глубокую, почти фанатическую преданность своим религиозным убеждениям. Семейство Бахов вышло из этой долгой бури протестантским более чем когда-либо. Трагические случайности этого смутного времени Германии не могли, конечно, не коснуться и их, и традиции страдавших за свои протестантские убеждения дедов навсегда укрепились в семье.

Когда заключен был мир, страна *официально* получила свободу вероисповедания, но и вторая половина XVII столетия была для протестантства эпохой еще далеко не спокойной: *официальные* права часто приходилось осуществлять и отстаивать лишь ценой больших усилий и часто не без риска всякого рода. Эту последнюю эпоху довелось переживать уже отцу Себастьяна, Амвросию Баху, и потому понятно, что важнейшим жизненным принципом его семьи по традиции сделалась глубокая и искренняя религиозность, проникавшая самую основу нравственной жизни ее членов. Это же господствующее душевное настроение всецело передалось и нашему композитору, составило основание его миросозерцания и проникло во все его музыкальные произведения, сообщив им свой тон и неизменно-религиозный характер. Себастьян Бах прославлен преимущественно как композитор *церковной музыки.* Чтобы дать, однако, вполне точное понятие о качестве религиозности Себастьяна Баха, мы должны прибавить, что заметным элементом его религиозных воззрений была некоторая примесь мистицизма, также унаследованная музыкантом из семьи, а семьей – из времен тревожного прошлого, когда крутые обстоятельства часто не оставляли никакой другой надежды, кроме мистического упования на непосредственное, таинственное вмешательство Божества в дела человека. Последний оттенок религиозным мнениям семьи Баха и его самого давало очень распространенное

в то время пиетическое направление, однако же без всякой примеси свойственных этому направлению слезливости и лицемерия. Этих последних свойств в натуре Бахов вовсе не было; для этого они были и слишком сильны душою, пережив в прошлом так много, и, с другой стороны, слишком искренни, отчасти даже до степени некоторой наивности (черта характера, которую не преминул унаследовать и знаменитый наш композитор).

Таковы были восходящие члены генеалогии Бахов и такова семья, воспитавшая в своих недрах будущего гениального музыканта. Но для более реального и, может быть, более близкого к истине представления о характере этой семьи мы сочли бы, пожалуй, небесполезным несколько смягчить тот отчасти строгий тон, каким говорили и каким обыкновенно принято говорить о предках Баха и их историческом прошлом. Мы, впрочем, уже упомянули о некоторой доле наивности, которая несомненно была присуща всей почтенной генерации, равно как и гению, ею порожденному. Наивность эта была, однако, самого добродушного и самого симпатичного свойства и, разумеется, вовсе не портила типа патриархального бюргера, каким был, например, отец композитора, почтенный органист Амвросий Бах, а в известной степени и гениальный сын его, как это мы увидим ниже, из данных биографии. Гений и трогательная детская наивность так легко уживаются вместе... Но, кроме этого замечания, для правильной характеристики знаменитой фамилии следует иметь в виду и то, что Эйзенах, где жила семья, так же как и Эрфурт, откуда она переселилась, были уголками такой глухой, захолустной провинции, которая неизбежно налагает на своих обитателей некоторый особый, трудно определимый, но всегда ощутительный отпечаток. Обстоятельство это также надобно оценивать и принимать как фон, на котором затем читатель может рисовать себе членов почтенной семьи со всеми их индивидуальными особенностями... Но возвратимся к нашему повествованию.

Семейство, к которому принадлежал будущий композитор, могло существовать довольно безбедно. Глава семьи, органист Амвросий Бах, по характеристике биографа нашего музыканта Ф. Шпитты, был человек “внутренне самостоятельный”, дельный (tuchtig), добросовестный и искусный в своем деле и пользовался у сограждан очень почтенной репутацией. Нечего и прибавлять, что он был набожный, хороший протестант. По словам того же биографа, он “рано подметил большие музыкальные дарования сына и принял зависевшие от него меры к развитию их”, то есть, говоря проще, начал обучать его тому, что знал сам, именно

ближайшим образом игре на скрипке, а затем отчасти и на клавесине[1]. Мальчик с самого начала стал проявлять очень хорошие способности, и музыкальные занятия его подвигались так успешно, как только мог желать преподаватель. Все шло, таким образом, благополучно.

Старший сын Амвросия Баха, Иоганн Христофор, успевший с течением времени прийти в возраст, перешел “на собственный хлеб”, получив место органиста в городе Ордруфе, и счастливая семья старого Амвросия мирно и тихо совершала свой жизненный путь, следуя заветам и традициям седой старины и вовсе не предчувствуя, что над нею уже тяготела судьба и что домашний очаг ее скоро потухнет. Беды, одна за другою, стали обрушиваться на нее, когда маленькому Себастьяну не исполнилось еще и полных девяти лет. В мае 1694 года неожиданно скончалась его мать, Елизавета Бах; ребенок осиротел наполовину, но и вся семья тяжело почувствовала понесенную утрату. Куда девался порядок в доме? Все пошло вразброд, хозяйство быстро приходило в упадок. Таким образом отец Себастьяна очень скоро увидел совершенную необходимость дать разрушающейся семье новую хозяйку и, переждав с небольшим полгода, поспешил жениться вторично на некоей Варваре Маргарите Бартоломеи. Однако еще не успело выясниться, насколько новая хозяйка могла заменить в доме покойную мать Себастьяна, как над семьей стряслась новая беда: два месяца спустя после женитьбы сам Амвросий Бах скончался столь же неожиданно, как и его покойная первая жена. Себастьян осиротел окончательно.

Вслед за тем семья распалась и разбрелась по разным городам Германии, а юный Иоганн Себастьян, которому в то время еще не было полных десяти лет, был отдан на воспитание к старшему брату, органисту города Ордруфа Иоганну Христофору Баху.

Брат Иоганн Христофор был в то время молодой человек 24 лет от роду, успевший, однако, несмотря на молодость, уже вполне определиться как в своих взглядах на жизнь и задачи человека вообще, так и в своих понятиях об искусстве, которое составляло его профессию. Обстоятельству этому нечего, впрочем, особенно удивляться, ибо в те времена характеры людей были, говоря вообще, менее сложны, более цельны и просты, как просты и цельны были тогдашняя жизнь и ее задачи. Притом же крепкие семейные традиции избавляли человека от трудной обязанности изыскивать разные собственные пути, и почти на все возможные тогда запросы жизни имелись для каждого желающего готовые, вполне определенные ответы; стоило лишь самому не мудрствовать лукаво... И молодой органист города Ордруфа, по-

видимому, не мудрствовал.

Он твердо знал, что следовало ему делать в его тогдашнем положении. По смерти родителей он обязан был заменить юному брату отца и действительно сделал все от него зависевшее, чтобы исполнить эту обязанность как следует, то есть по крайнему своему разумению. Он сообщал брату те самые религиозные, нравственные и житейские правила, которым учил его самого отец, Амвросий Бах. Десятилетний мальчик уже должен был чему-нибудь учиться, и потому брат стал систематически посылать его в городскую ордруфскую школу, где будущий музыкант и проходил достаточно успешно первые классы, усваивая необходимое начальное образование. Но столь же необходимым делом, с точки зрения всякого Баха, было обучение музыке, и Иоганн Христофор самым добросовестным образом принялся с братом за музыку, продолжая дело, начатое покойным отцом. Таким образом, он учил Себастьяна игре на скрипке, клавесине и органе, а также заставлял его петь в церковном хоре, заметив, что брат обладает очень хорошим голосом. Что касается методов музыкального преподавания, то и в этом отношении сомнений быть не могло: консерватизм самый строгий был основной традицией всего поколения Бахов, и, следовательно, учить нужно было тому и так, чему и как учили в свое время самого учителя. В числе других, в то время общепринятых, музыкальных сочинений у Христофора Баха был и один более новый сборник произведений знаменитых тогдашних композиторов: Фроберга, Пахельбеля, Букстехуда и других. Этот сборник, по мнению молодого консерватора, ни в коем случае нельзя было и не следовало давать в руки неопытному ученику, ибо такая музыка была еще слишком нова для молодого человека и, пожалуй, могла подорвать в его глазах престиж старых музыкальных авторитетов. Учитель же должен был, напротив, всеми силами поддерживать эти авторитеты, и потому опасный сборник тщательно запирался в шкаф на ключ, а маленький Себастьян должен был изо дня в день твердить на клавесине произведения старых компонистов, как бы скучны и мертвы они ему ни казались. Эта система представлялась полезной вдвойне, ибо, во-первых, отучала от вредного легкомыслия, аво-вторых, развивала характер; Иоганну Христофору же было хорошо известно, что всякий дельный человек должен прежде всего обладать характером и что все Бахи обладали им в высокой степени.

Последнее было, конечно, справедливо; но почтенный органист забывал, что маленький Себастьян был тоже Бах, следовательно, имел тоже свой готовый характер и мог оказать

известное сопротивление педагогическим воздействиям брата. Сопротивление это действительно было проявлено, хотя, впрочем, в очень оригинальной форме, о чем стоит рассказать. Обязательные пьесы, которые задавались мальчику, он покорно заучивал, хотя они и казались ему очень скучными и необыкновенно деревянными, но и запрещенного сборника он тоже не забывал. Дело в том, что он уже имел случаи слышать разные отрывки оттуда и не мог не сравнивать скучную музыку, которую играл ежедневно, с очаровательными мелодиями сборника, запертого в шкафу. Раздумывая о разнице той и другой музыки, маленький человек решился прежде всего хорошенько осмотреть шкаф. Он оказался действительно запертым; вместо стекла была железная решетка, а ее отверстия довольно широки... Неожиданно юный музыкант сообразил, что сборник, имевший вид рукописи без переплета, легко может быть свернут в трубку и тогда наверное пройдет сквозь одно из отверстий решетки. Чтобы не быть пойманным на месте преступления, стоило только дождаться ночи, когда брат и все домашние уснут крепким сном.

И лишь только в доме погасили огни, славное деяние было действительно приведено в исполнение. Трубка прошла сквозь решетку отлично, и наш герой принялся за рукопись, решившись переписать ее для себя всю, сколько бы времени и труда для этого ни потребовалось. Трудность предприятия увеличивалась еще тем обстоятельством, что свечи достать было решительно неоткуда, и для работы пришлось пользоваться только лунным светом. Но характер, о выработке которого хлопотал старший брат, оказался у нашего Себастьяна настолько упругим, что все эти затруднения не остановили его, и через *шесть месяцев* упорного труда работа была близка к окончанию...

В последние годы жизни композитор очень страдал от слабости зрения, а незадолго до смерти и вовсе ослеп. Это обстоятельство, как говорят, было последствием чрезмерного напряжения зрения в юности, которого стоил Баху переписанный при лунном свете сборник. В довершение неудачи, когда труд был уже почти окончен, брат Христофор неожиданно поймал маленького преступника на месте преступления, то есть за работой над перепиской сборника, и отобрал как оригинал, так и копию. Горе мальчика не знало пределов...

Итак, вот сведения, известные об ордруфском периоде жизни композитора. Время его пребывания там продолжалось пять лет, с 1695 по 1700 год; за эти годы мальчик успел пройти низшие классы ордруфской городской школы, изучил – насколько это было возможно – музыку у брата Христофора и, достигнув в 1700 году пятнадцатилетнего возраста, стал подумывать об устройстве

своей дальнейшей судьбы. Не думать об этом было невозможно. Брат Христофор был небогатый человек; скудное содержание по должности церковного органиста едва давало ему возможность сводить концы с концами, а при этом еще и семья его увеличивалась ежегодно. Здравый смысл говорил Себастьяну, что брату и так жилось трудно и что содержание лишнего члена семьи становилось ему очевидно в тягость. Обдумав дело со всех сторон, пятнадцатилетний мальчик решил, что он уже достаточно взрослый, чтобы заботиться о себе самому. Объявив вслед за тем о своих намерениях брату Христофору, Себастьян вместе с ним выработал целый проект, по которому он должен был переселиться в город Люнебург и там постараться пристроиться в школу местного монастыря св. Михаила. При содействии и рекомендации одного из преподавателей ордруфской коллегии, кантора Герда, проект этот в том же 1700 году был приведен в исполнение, и дело устроилось в таком виде: обучение нашего юноши наукам и музыке в монастырской школе считалось бесплатным, но зато он обязывался к постоянному участию в хоре при монастырских богослужениях. Таким образом, хороший голос, каким Бах обладал в молодости, послужил ему средством устроиться при первых шагах его артистической карьеры.

В Люнебурге молодой музыкант пробыл три года, то есть до 1703 года и за это время имел хороший случай усовершенствоваться в игре на органе, не забывая также ни клавесина, ни скрипки, которая должна была очень пригодиться ему в самом ближайшем будущем. Что касается вокальной музыки, то практика в ней становилась его обязанностью при постоянном участии его в церковном хоре.

По отношению к музыкальному развитию будущего композитора эти три года пребывания в Люнебурге оказались столь же важными, как и полезными. В возрасте от 15 до 18 лет рано развившийся юноша уже умел относиться к искусству совершенно сознательно. Внимательно изучая доступные ему произведения знаменитых тогда мастеров музыкального искусства, он обстоятельно знакомился с особенностями и характером каждого из них. Сравнивая же между собою различные приемы творчества и выделяя для себя техническую сущность их, Себастьян постепенно, совершенно опытным путем, усваивал себе главные основания теории композиции. Далее, конечно, следовали попытки приложить добытые сведения к своим собственным, вначале подражательным опытам творчества, где он копировал некоторых излюбленных авторов. Что касается музыки, какую уже с этого раннего времени особенно любил он, то это была музыка церковная, а любимым средством ее передачи

был орган. Все способствовало влечению молодого музыканта именно к церковной музыке: и семейные религиозные традиции, столь живые и сильные в нем самом, и повсеместное, господствовавшее преобладание церковной музыки в Германии того времени, наконец самое пребывание его при монастыре св. Михаила, где постоянно и исключительно звучала все та же церковная музыка и любимый его инструмент – церковный орган. Таким-то образом музыкальные впечатления юности, постоянно накапливаясь в душе композитора, постепенно, но прочно и бесповоротно определили господствующее направление всей его будущей музыкальной деятельности, его специальность творца церковной музыки.

В конце люнебургского периода жизни музыканта мы застаем его совершающим ряд маленьких путешествий, предпринятых с музыкальными целями. Очарованный произведениями, какие в то время изучал, Себастьян горел естественным желанием увидеть и услышать их знаменитых авторов. Таким образом он успел побывать в Гамбурге, где проживали известный органист Адам Рейнкен и композитор Кейзер; в Целле, который славился своей французской инструментальной капеллой; здесь молодой музыкант имел случай едва ли не впервые познакомиться с произведениями тогдашней французской музыки, причем оказалось, что она произвела на него очень ощутительное впечатление. Особенное внимание музыканта привлекли к себе произведения композитора Куперена (Couperin), и следы влияния французского маэстро заметны даже в некоторых последующих работах Баха. Несколько позже такое же артистическое паломничество было им совершено в Любек, где проживал знаменитый и особенно уважаемый Бахом органист Букстехуд...

Так проводил и названными путешествиями заканчивал молодой композитор свои *учебные годы.* Эти учебные годы и вместе с тем время пребывания Баха в Люнебурге окончились в 1703 году. Молодому человеку исполнилось уже 18 лет, и он находил, что пора было подумать о приискании себе занятий, могущих дать средства к жизни и обеспечить ему в будущем самостоятельное существование.

Глава II. Служебные странствия

Бах – придворный музыкант в Веймаре. – Переход на должность органиста в Арнштадте. – Отношение Баха к новым обязанностям. – Путешествие в Любек. – Столкновение с арнштадтским церковным начальством. – Новое переселение в Мюльхаузен. – Женитьба

По окончании учебных годов для Себастьяна Баха наступили своего рода *годы странствий.* Между 1703 и 1708 годами он успел побывать на службе в Веймаре, Арнштадте, Мюльхаузене и вновь основался в Веймаре. Целью всех этих странствий было желание заработать сколько-нибудь надежный кусок хлеба, но исполнить это законное желание везде оказывалось весьма нелегко, как мы это увидим из дальнейшего изложения.

Первой должностью, представившеюся нашему музыканту в 1703 году, было место *придворного музыканта* (Hofmusikus) в Веймаре. Однако внушительный титул "придворный музыкант" не должен вводить читателя в заблуждение, ибо ничего особенно важного или завидного эта должность в действительности не представляла. Надо вспомнить, что вся Германия тогда была раздроблена на бесчисленное множество отдельных мелких владений, многие из которых с большим основанием можно было сравнить просто с поместьем средней величины. Однако все даже самые мелкие такие владения старались не отстать, по крайней мере в наружной обстановке двора, от более крупных соседей и, несмотря на свои скудные средства, насчитывали в своих штатах все должности (или по крайней мере названия должностей), какие числились у соседей. За недостатком средств многие должности часто и подолгу оставались вакантными, либо оплачивались так скудно, что должностному лицу, кроме красивого титула, должность приносила чрезвычайно немного. Так было и в данном случае, и под громким титулом придворного музыканта Бах получил лишь очень скромное место первой скрипки в капелле принца Иоганна Веймарского, причем нужно знать, что принц сам был не владетелем, а лишь братом владетельного герцога Веймарского. В положении восемнадцатилетнего музыканта, конечно, и от такого места нельзя было отказываться; но, заняв его, Бах тотчас же стал осматриваться вокруг, ища случая заменить его чем-нибудь более удовлетворительным.

Такой именно случай представился ему в следующем же 1704 году. В то время в городе Арнштадте был только что приобретен и установлен новый орган, и место органиста оказывалось

вакантным. Нашему музыканту представился случай испробовать этот орган в присутствии местного церковного начальства, причем оказалось, что, несмотря на свой юный возраст, молодой человек был очень хорошим музыкантом и превосходно владел органом. Тогда же ему было предложено место церковного органиста в Арнштадте, которое он и занял в 1704 году, отказавшись от своей веймарской должности. Новое звание было и более самостоятельным, и более выгодным, да и орган – его мечта еще со времени люнебургских учебных годов – удовлетворял музыканта гораздо более чем игра на скрипке в Веймаре.

По издавна установившемуся в Германии обычаю, если при какой-нибудь церкви имелась школа, то церковный органист должен был одновременно быть и преподавателем этой школы, обучая своих учеников как музыке, так и всем прочим предметам тогдашнего начального образования. На этих же основаниях определялась и новая деятельность нашего музыканта как органиста в Арнштадте. Такое совместительство, очень неудобное с современной точки зрения, не казалось, однако, да и в действительности не было особенно неудобным в начале XVIII столетия. Нужно только принять в расчет объем тогдашнего начального образования, которое было до крайности невелико, не разнообразно и, разумеется, вполне доступно церковному органисту, как и почти всякому грамотному бюргеру. С другой стороны, следует уяснить себе нормальный *средний* тип тогдашнего органиста, чтобы понять совершенную возможность упомянутого совместительства. Такой церковный музыкант был не что иное, как самый обыкновенный ремесленник. Пунктуально и добросовестно исполнял он свое нехитрое музыкальное дело, из года в год играя все одни и те же кантаты и хоралы, которые требовались обиходом церковной службы, и своей музыкой вполне удовлетворял скромные потребности добрых прихожан. Разнообразия, таланта, вдохновения в этом деле совсем не требовалось, и наличие этих свойств могло, как увидим ниже, скорее повести к затруднениям разного рода и создать органисту одни лишь неприятности. Не совсем так обстояли дела, конечно, в больших городах и музыкальных центрах, как, например, Лейпциг, Дрезден, Берлин, Гамбург, Любек; там места органистов занимались часто серьезными и талантливыми музыкантами, какими были, например, Букстехуд в Любеке, Кунау в Лейпциге, впоследствии сам Бах в том же Лейпциге и проч. Но к большинству мелких городов, каким в значительной степени был и Арнштадт, намеченные соображения были приложимы как нельзя больше. Итак, вот какого рода деятельность – скромная и

прозаическая, с одной стороны, и хлопотливая, с другой – предстояла нашему музыканту в его арнштадтской должности. Посмотрим теперь, как примирялись с нею его артистические наклонности.

Несмотря на выдержку, терпение и практический здравый смысл, – свойства, несомненно присущие здоровой и трезвой натуре Баха, – он, однако, был прежде всего художник по характеру и, кроме того, слишком молод, чтобы быть достаточно практичным в житейских делах и отношениях. Поэтому не покажется непонятным, если мы скажем, что из всей программы предстоявших ему обязанностей он взял лишь те, которые имели отношение к искусству, да и их принялся исполнять по своему крайнему разумению, то есть вполне как артист. Он совершенно не мог, например, играть в продолжение круглого года одни и те же напевы, с одной и той же мелодией и неизменяемой гармонией. Сидя за органом, Бах нередко забывал, что исполняет точно определенную в арнштадтском захолустье служебную обязанность, и часто, незаметно для самого себя, начинал импровизировать, варьируя гармонию напева, вводя, где бывало можно, собственные украшения, а иногда изменяя даже обязательный характер мелодии. Почтенные прихожане, не привыкшие к таким новостям, покачивали только головами, удивленно посматривая в сторону органиста, и не знали, как следовало относиться к его странным нововведениям: уместны ли они в храме Божием и, главное, уместна ли подобная смелость в таком молодом человеке? Однако сомнения эти не выражались пока ни в чем другом, кроме такого покачивания головы.

Между тем церковное начальство нашего музыканта имело также причины к сомнениям, но совершенно иного свойства. Оно наблюдало, хорошо ли и как именно новый органист исполняет свои педагогические обязанности. И наблюдения его оказались очень неутешительного свойства. Оказалось, что молодой органист успел в самый короткий срок совершенно распустить школу; ученики вовсе не слушались учителя, потеряли к нему всякий страх, который был столь необходим, и вместо того, чтобы заниматься ученьем, играли в мяч; по улицам они ходили с рапирами и даже посещали какие-то *неприличные* места. Сам же учитель совершенно не умел обходиться со своими питомцами: то не обращал на их проказы никакого внимания, то вдруг вспыхивал и тогда не знал границ своему гневу. Все это было, конечно, из рук вон плохо. Однако как прихожане, так и начальство решились пока молчать, ожидая, что из всего этого выйдет дальше.

А молодой музыкант тем временем все более и более

погружался в свое искусство, чем дальше, тем больше забывая свои служебные обязанности и с ними всю прозу жизни. Совершенствуя постоянно технику игры на органе и клавесине, Бах убеждался, однако, лишь в том, как он еще далек от истинного совершенства: изучая творения великих музыкантов, арнштадтский органист видел все яснее, как необъятна область искусства, и, разумеется, удваивал свои усилия. Наконец собственные опыты композиции, которым он начинал отдаваться все чаще, знакомили его с невыразимым счастием творчества... Где уж тут было смотреть за тем, в какие неприличные места ходили распущенные ученики церковной школы!..

Как уже было замечено выше, из музыкальных произведений, написанных для органа, особенно привлекали к себе внимание Баха сочинения любекского органиста Букстехуда. Следы его влияния очень осязательно сказывались и в манерах, и в технических способах разработки музыкальных тем в собственных опытах Баха, так что увлечение нашего музыканта Букстехудом вообще не подлежало никакому сомнению. Но в описываемое время это увлечение достигло, по-видимому, своего высшего напряжения, и Бах только и мечтал о том, чтобы повидаться лично с любимым своим композитором. Желание его исполнилось в 1705 году, когда ему удалось получить у своего начальства отпуск и совершить поездку в Любек для свидания с обожаемым композитором. Свидание это оказалось очень полезным развлечением после монотонной арнштадтской жизни, оно дало Баху много новых ценных художественных впечатлений и вообще было одним из самых приятных событий за эти последние годы жизни музыканта, но *по службе* оно же привело Баха к самым неприятным последствиям.

Прием, оказанный Баху знаменитым Букстехудом, превзошел все ожидания молодого музыканта. Маэстро обласкал гостя, играл в его присутствии и очаровал его своим мастерством совершенно. Но, не ограничиваясь этим, старый музыкант заставил играть и Баха, причем внимательно вслушиваясь в его музыку, по-видимому, понял, с кем имеет дело, и разгадал в посетителе будущего гения первой величины. Назвав молодого человека при первом же свидании “дорогим собратом”, он очевидно выделял его из толпы своих многочисленных почитателей и во все время пребывания Баха в Любеке обращался с ним необыкновенно приветливо. Молодой музыкант наш был, разумеется, совершенно очарован и под влиянием этого очарования так загостился в Любеке, что когда наконец опомнился и собрался домой, то оказалось, что срок его отпуска был давно пропущен. Как-то примет арнштадтское строгое

начальство такое упущение по службе, – невольно думалось ему на обратном пути. А дома только и ждали какой-нибудь новой оплошности со стороны органиста, чтобы высказать ему крайнее недовольство его служебной деятельностью вообще.

Неприятности Баха начались с того, что у него потребовали официального ответа, на каком основании он позволил себе просрочить данный ему отпуск. И вслед за тем завязалось целое *дело,* в котором молодой органист оказался обвиненным в самых разнообразных и многочисленных *проступках по должности.* Теперь ему было поставлено на вид все, что в разное время службы Баха возбуждало недовольство его начальства или прихожан. Таким образом, он обвинялся в небрежном преподавании, в неумелом обращении с учениками школы, причем не забыто было, что школьники во время занятий играют в мяч и опять-таки ходят в какие-то неприличные места и прочее. Деятельность Баха как органиста также была подвергнута самой строгой критике, причем ему ставилось на вид, что вариации, вводимые им в исполнение церковных хоралов, совершенно излишни, а тем более неуместны собственные его мелодии, которые сбивают с толку прихожан, отвлекают их внимание и, стало быть, мешают благочестивому настроению богомольцев. Наконец обвинение гласило, что церковный органист допустил в одно из воскресений участие в церковном хоре женщины. Это было, конечно, также важное нарушение установившихся обычаев. Правда, допустив его, наш музыкант руководствовался лишь одними чисто музыкальными соображениями, простодушно полагая, что хорошее сопрано ни в каком случае не может повредить делу и что музыкальное достоинство хора от этого только выигрывает. Но совет духовной консистории, разбиравшей дело Баха, смотрел на вопрос с совершенно иной точки зрения и ссылался на авторитет св. апостола Павла, который, по объяснению совета, прямо требует: “taceat mulier in ecclesia” (Да молчит женщина в церкви[2]).

По этому последнему обвинению Бах имел, впрочем, надежное возражение, которое его совершенно оправдывало, – именно, что женщина была им допущена в хор с разрешения пастора церкви, что в действительности так и было, но молодой музыкант ни в чем не желал оправдываться, так как не чувствовал на своей артистической совести никаких грехов. Из всего этого “дела”, из всех предъявленных ему обвинений Бах только с очевидностью вывел, что в Арнштадте ему долго оставаться было невозможно. И затем, предоставив своим обвинителям думать о его *преступлениях,* что они хотят, он исключительно отдался тому, что считал единственно настоящим делом, то есть своему

искусству.

Выше мы уже имели случай упомянуть о собственных музыкальных опытах Баха. Эти опыты начались давно, еще до переселения его в Веймар. Чем дальше, тем эти творческие занятия Баха становились более постоянными и систематичными, и наконец в Арнштадте им было написано сочинение, обыкновенно признаваемое его *первым* произведением. Музыкальное достоинство всех этих творческих опытов было, конечно, неодинаково, но в большей или меньшей степени все они отличались характером подражательным, весьма ясно выраженным и указывающим на влияние композиторов, которых молодой музыкант в то время изучал в качестве любимых образцов. Мы говорили уже, что особенно сильно было влияние на Баха Букстехуда, также Фроберга, весьма известного композитора XVII столетия, Кунау и некоторых других. Что касается *первого* произведения, о котором сейчас было упомянуто, то оно носило очень длинное заглавие “Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilletissimo” (Capriccio на отъезд любимого брата). Оно было написано по случаю отъезда второго брата Себастьяна Баха, бывшего эйзенахского городского музыканта Иоганна Якова Баха, поступившего на службу в качестве гобоиста к шведскому королю Карлу XII. Между первыми сочинениями Баха известна также его арнштадтская кантата на текст “Wer nun den lieben Gott lasst wallen” (“Кто теперь прогневит милосердного Бога”).

Между тем, молодому композитору нужно было подумать и о своем дальнейшем материальном существовании. Натянутые отношения с церковным начальством Арнштадта становились все более тягостными, и не сегодня-завтра Баху приходилось, очевидно, оставить свою должность. Поэтому он не упускал случаев осведомляться об имевшихся в других городах вакансиях на место органиста. Около 1707 года такая именно вакансия открылась в городе Мюльхаузене. По принятому во многих городах тогдашней Германии обычаю, должности эти замещались конкурсным порядком, причем место получал наиболее отличившийся на музыкальном состязании. Нечего и говорить, что Бах, давно желавший освободиться от своей должности в Арнштадте, принял участие в этом конкурсе и на состязании, состоявшемся на Пасхе 1707 года, одержал верх над всеми конкурентами. Вслед за тем, заключив с городским советом Мюльхаузена соответствующий договор, он сдал в конце июня свою арнштадтскую должность и осенью того же 1707 года перебрался на место органиста в Мюльхаузен.

Новая должность Баха могла считаться очень выгодной и

завидной по сравнению с должностью арнштадтского органиста. Самый город был гораздо более обширным центром, чем Арнштадт, а звание его органиста более солидным, почетным и важным, судя по тому, что все предыдущие здешние органисты были настоящими и выдающимися музыкантами, известными далеко не в одном Мюльхаузене. Кроме того самое общество здесь было гораздо интеллигентнее, чем в Арнштадте, и имело на музыку, по-видимому, довольно просвещенные взгляды. Наконец не последнюю роль в глазах Баха играло и содержание, которое он здесь должен был получать, – содержание, казавшееся ему очень хорошим. В некоторых исторических документах, сообщаемых биографом Баха Филиппом Шпиттою, сохранились указания на размеры этого содержания. По условию с городским советом Бах именно должен был получать в год *три бочки хлеба, годовой запас рыбы, дрова для отопления жилища и 85 флоринов деньгами.* Оценивая размеры этого *хорошего* содержания, невольно спрашиваешь себя, как же велико было содержание органиста в Арнштадте, где оно было заведомо хуже, и сколько получала первая скрипка в Веймаре?..

Как бы то ни было, нашему музыканту казалось, что материальное благосостояние его отныне было так хорошо обеспечено (то есть тремя бочками хлеба и прочим), что можно было подумать и о женитьбе. И, не откладывая дела в долгий ящик, в октябре того же 1707 года молодой человек сочетался браком с одной из своих родственниц, двоюродной сестрой Марией Барбарой Бах.

Глава III. Первое десятилетие творчества

Пребывание в Мюльхаузене и тамошние занятия Баха. – Переход на службу в Веймар. – Музыкальные произведения этого периода. – Артистические поездки. – Музыкальный турнир в Дрездене

Счастливый своей новой семейной жизнью, довольный служебным положением и не предвидя, что Мюльхаузен будет не чем иным, как лишь одним из этапов его странствий, наш композитор отдался музыке и творчеству с обыкновенной своей энергией и свежими силами. Нужно было, кроме того, доказать городу и его совету, что не напрасно его удостоили избранием на почетную должность. И Бах с большим рвением занялся организацией вверенного ему музыкального дела.

Работы было много. Нужно было значительно усовершенствовать, пополнить и обучить хоры, а чтобы самому достойным образом исполнять хорошую музыку, приходилось постоянно и много работать над техникой своего исполнения и еще больше над продуктами собственного творчества, которое овладевало им все больше и больше. Ко всему этому присоединились еще хлопоты совершенно особого рода. Именно, ко времени Баха церковный орган Мюльхаузена пришел в сильную ветхость и требовал капитальной переделки. Дело же это представлялось весьма сложным, ибо реставрированный инструмент должен был удовлетворять всем требованиям современной техники и иметь все новейшие приспособления. Ввиду этого руководство переделкой и надзор за ней могли быть поручены только очень сведущему и опытному музыканту; при всем том городской совет не задумался доверить это важное дело именно Баху. Приходилось, следовательно, исполнить поручение совета так, чтобы и в этом отношении оправдать оказанное доверие.

Много и других дел, кроме перечисленных, занимало нашего композитора в недолгий период пребывания его в Мюльхаузене. Здесь, между прочим, положено было начало его педагогической деятельности в том особом, специальном смысле, когда учениками его являлись отдельные лица, желавшие сформировать из себя серьезных музыкантов и впоследствии становившиеся последователями и продолжателями музыкального направления композитора. Первым таким учеником Баха в Мюльхаузене был некий Иоганн Мартин Шубарт,

впоследствии очень известный в Германии композитор и исполнитель.

Но из всех этих занятий более всего поглощала внимание молодого музыканта, разумеется, чисто творческая его деятельность. Еще не окрепший вполне, далекий от кульминационного пункта своего развития, талант его начинал уже, однако, складываться вполне решительно и проявлял себя теми чертами оригинального вдохновения, которые отличали творчество Баха впоследствии, в совершенно зрелую пору его художественного развития. Это был уже период времени, который обыкновенно включают в “первое десятилетие творчества” (1707 – 1717 годы) Баха. Подражательный характер его опытов становится менее заметным, и непосредственно после отъезда из Мюльхаузена, что произошло через год после поступления туда на службу, композитор вступает в ту стадию развития, когда некоторые из его произведений становятся безусловно замечательными.

Пребывание Баха в Мюльхаузене продолжалось, однако, как сейчас было упомянуто, очень короткое время. Так скоро покинуть здешнюю свою должность заставили его и в этот раз недоразумения, возникшие у него с представителями церковной администрации, причем теперь Бах не подал к тому уже решительно никакого повода. Его здешние обязанности сводились лишь к музыкальной деятельности, а эта деятельность его была совершенно безупречна. Но церковный настоятель, некий Фрон, будучи завзятым пиетистом, оказался принципиальным врагом художественной музыки в церкви и принялся интриговать против Баха. При таких обстоятельствах органисту-композитору, разумеется, ничего не оставалось делать, как только удалиться. Впрочем, он не особенно и печалился об этой неудаче, ибо около того же самого времени ему стали открываться очень хорошие служебные виды в герцогстве Саксен-Веймарском.

Герцог Вильгельм Саксен-Веймарский принадлежал к числу выдающихся германских владетелей первой половины XVIII века. Хорошо по тогдашнему времени образованный, страстный любитель и знаток музыки, он, кроме того, обладал характером весьма самостоятельным и оригинальным. Эти же основные свойства характера всего ярче проявлялись, к счастию Баха, именно в отношениях герцога к музыке. В то время, когда в Германии почти повсеместно начал распространяться вкус к итальянской музыке, а национальное немецкое искусство приходило в упадок и совершенное пренебрежение, герцог Вильгельм не скрывал открытого предпочтения, которое он

отдавал именно немецкой музыке, находя в ней гораздо больше глубины и содержания, чем в чуждой его стране музыке Италии. К служившему у него музыкальному персоналу немецкого же происхождения он относился соответственно своим национальным артистическим взглядам, и когда впервые случайно услышал игру на органе Себастьяна Баха, то естественно не мог не оценить по достоинству талант великого музыканта, который уже и в то время славился своим мастерством исполнителя. Отсюда возникли самые дружеские отношения между композитором и его высоким поклонником, последствием которых было приглашение Баха в 1708 году на должность придворного музыканта в Веймар.

В Веймаре Баху впервые удалось основаться достаточно прочно и оседло. Утвердившись в новой своей должности, а впоследствии получив еще звание концертмейстера герцога Веймарского, он довольно спокойно и без всяких треволнений провел здесь целые девять лет и все это время мог свободно посвятить развитию своего гениального дарования и творческой деятельности. В этой-то благоприятной обстановке его талант окреп и сформировался окончательно, и здесь же были написаны все важнейшие произведения того *первого* периода его деятельности, который обнимает собою десятилетие 1707 – 1717 годов.

Чтобы охарактеризовать хотя бы вкратце значение и художественное достоинство произведений этого периода, скажем теперь же несколько слов о важнейших из них и прежде всего об одном из самых ранних его сочинений, известном хорале “Eine feste Burg ist unser Gott” (“Бог – наша крепкая твердыня”). Хорал этот был написан на праздник реформации и исполнен самим автором в 1709 году в Мюльхаузене, куда Бах приезжал из Веймара для испытания реставрированного органа. По самым авторитетным отзывам сочинение это является уже вполне художественным произведением, как по непосредственному впечатлению, производимому им на религиозно настроенного слушателя, так и по своему техническому построению. Специалисты превозносят контрапунктическую основу хорала, его музыкальный план и прочее, удивляются необыкновенной, вполне художественной простоте его обработки и в особенности тому глубокому и искреннему религиозному чувству, которым он проникнут от начала до конца. Надо сказать, что за время описываемого периода Бах написал очень много сочинений того же типа и что хорал как музыкальная форма был вообще излюблен нашим композитором; разработка хорала, как впрочем и некоторых других форм церковной музыки, обязана именно

Баху своим высшим и наиболее совершенным развитием.

Совершенно так же должна быть эта мысль отнесена и к другой форме церковной музыки, подвергшейся гениальной разработке нашего композитора, – кантате. По своему типу очень старинный род музыки, духовная кантата так же, как и хорал, представлялась Баху очень удобным способом выражения наполнявших его возвышенно-религиозных настроений. Но от старинных произведений этого рода композитор заимствовал, конечно, только форму, заключая в нее свежесть и прелесть содержания вполне оригинального. Религиозная окраска баховских духовных кантат, начиная с этого раннего периода, везде и всегда является вполне индивидуальной, отражающей все основные черты характера автора: его сердечную теплоту, тонкое чувство прекрасного и глубокую религиозную вдумчивость. Что касается технических достоинств сочинений Баха этого рода, то достаточно сказать, что, по тонкости разработки и ее “осмысленности”, этот стиль Баха не без веских оснований сравнивают со стилем самого Бетховена.

К описываемому периоду относится целый ряд сочинений этого рода, из которых некоторые должны быть признаны в высокой степени замечательными по своим оригинальным достоинствам (например, кантата на текст псалма 130 и некоторые другие).

Одной из особенностей творчества Баха вообще остается та черта его, что, не задаваясь внешней целью изобретения новых форм музыки, он брал формы готовые, задолго до него созданные, и затем силой своего могучего таланта доводил разработку их до такой конечной степени совершенства, о какой ни до, ни после него нельзя было и помышлять. Он как бы исчерпывал все *возможное* содержание, все элементы художественной красоты, свойственные той или другой форме. Достоверно известно, например, что многие музыканты после Баха отказывались писать в тех музыкальных жанрах, в каких писал он, и именно под влиянием убеждения, что после него там нельзя создать ничего нового и художественного. С точки зрения этих соображений вполне оправдывается тот установившийся в истории музыки взгляд, по которому Бах, вместе с другим современным ему музыкальным корифеем Генделем, является завершителем прежнего, до него развившегося искусства, положившим, так сказать, последний камень в здание старой церковной музыки. Но этот взгляд с не меньшим основанием обыкновенно дополняют еще и другим соображением, а именно, что, завершая здание старой музыки, Бах вместе с тем создавал фундамент и роскошному зданию музыки новой, развившейся

именно на тех принципах, которые мы находим в его творениях, традиционных часто лишь по одной внешности. Старые формы он разрабатывал часто совершенно новыми, до него не считавшимися даже возможными способами. Образцом такой разработки могут служить между прочим его *прелюдии,* целый ряд которых был написан также в веймарскую эпоху его жизни. Прелюдии эти, по отзывам наиболее компетентным, решительно отличаются и по характеру, и по музыкальным задачам от музыки, существовавшей под тем же названием до Баха. Они именно замечательны совершенно новым характером своей разработки... Со всем тем, что касается собственно прелюдий Баха, то нужно сказать, что в этот период они еще носят на себе заметные следы постороннего влияния, которое требует некоторых биографических пояснений.

Основательность и добросовестное отношение к своему искусству были у Баха так велики, что в деле творчества он никогда, даже в юношеском возрасте, не полагался на одни силы собственного своего дарования, а напротив, всегда и самым внимательным образом изучал произведения других, как старых, так и современных ему творцов музыки. Мы уже отмечали это обстоятельство, упоминая о немецких композиторах, старых и современных Баху – Фроберге, Пахельбеле, Букстехуде и других. Но не одни немецкие музыканты служили ему образцами для изучения. Чтобы основательно познакомиться с лучшими произведениями итальянской музыки, наш композитор еще в Арнштадте изучал и даже собственноручно переписывал сочинения некоторых известных итальянских композиторов, как, например, Палестрини, Кальдари, Лотти и пр. Изучение итальянцев не прекращалось и впоследствии, и в Веймаре Бах много работал над сочинениями знаменитого венецианского композитора Вивальди, скрипичные концерты которого переделывал в то время для клавесина. Эти-то занятия и отразились затем на некоторых из сочинений нашего композитора, между прочим и на его прелюдиях этого периода. Впрочем, подобно итальянскому влиянию, у Баха можно отметить также следы французской тогдашней музыки, именно в некоторых написанных им в Веймаре же *сюитах,* в которых мы находим танцы несомненно французского склада и характера.

Кроме перечисленных, много и других весьма замечательных работ Баха относится также к веймарскому периоду его жизни. Между ними весьма известны, например, четыре великолепные фантазии для клавесина, множество фуг – род сочинений, особенно прославивших Баха, – и многое другое. Как работник Бах был неутомим во все времена своей жизни, и наши беглые

замечания о его веймарских работах дают лишь некоторое общее понятие о той разносторонней, глубокой и плодотворной деятельности, которая наполняла его жизнь в веймарский период, не богатый внешними фактами. В самом деле, никаких замечательных событий в его жизни за все эти девять лет не произошло. Тихая семейная жизнь, к которой все представители рода Бахов питали такую особенную склонность, дружелюбно-ровные отношения с герцогом, с которым он так хорошо сходился, и неслышная, но столь содержательная творческая деятельность вполне удовлетворяли всему складу его сосредоточенной натуры и всем интеллектуальным его потребностям.

Тем временем слухи о его замечательных композициях, без всякого участия с его стороны, стали постепенно распространяться за пределами маленького Саксен-Веймарского герцогства. Однако еще более громкая слава шла о его необыкновенном мастерстве музыкального исполнителя, особенно на органе. Чаще и чаще к нему стали поступать приглашения приехать в тот или другой город и дать послушать свою удивительную музыку. Германия начинала узнавать своего гения, и популярность его росла.

Принимая некоторые из таких приглашений и побывав в Касселе, Галле, Лейпциге, Бах тем самым еще более содействовал упрочению своей музыкальной репутации, везде оставляя по себе впечатление удивления и восторга и завязывая обширные связи в среде артистического мира Германии. Одна из этих поездок – именно в Галле – едва не окончилась даже переходом Баха туда на службу, так как место тамошнего органиста было вакантно, а в предложениях со стороны городского управления недостатка не было. Полагают, что сам Бах не был против такого проекта, и дело остановилось только из-за герцога Веймарского, который ни за что не хотел расстаться со своим любимым композитором. Мы увидим, однако, что, несмотря на такую привязанность к Баху, несколько лет спустя тот же герцог Вильгельм так заметно охладел к своему придворному музыканту, что композитор был вынужден прекратить обязательные к нему отношения и удалиться. Но об этом мы поговорим ниже.

Другая из упомянутых артистических экскурсий знаменитого композитора, именно поездка в Дрезден, относящаяся по времени к самому концу веймарского периода (1717 год), ознаменовалась одним весьма любопытным событием, интересным из-за участия в нем Баха и характерным как яркая иллюстрация обычаев и нравов тогдашнего музыкального мира. Однако прежде чем перейти к рассказу, мы должны сделать следующее небольшое отступление.

Нужно именно знать, что представлял из себя в то время Дрезден, точнее, дрезденская общественная и – во главе ее – придворная жизнь. Это был явный сколок, хотя и в миниатюре, с жизни и нравов французских начала XVIII столетия, со всеми их блестящими особенностями и исторически известными недостатками. По своему складу дрезденская жизнь ничем не походила на жизнь остальной Германии. Фридрих-Август, курфюрст Саксонский и король Польский, любил роскошь и блеск, шумную жизнь, женщин и искусство, последнее также на подкладке блеска и эффекта, когда не знаешь, где кончается собственно искусство и где начинаются бесцельная роскошь и мотовство. За двором следовало, конечно, и общество, проникнутое той же жаждой наслаждений, французскими вкусами и легкими нравами, какие характеризовали тогдашний Париж. Музыка короля-курфюрста – его опера, его инструментальная капелла – славилась далеко за пределами Германии и привлекала к себе множество иностранных, часто прославленных, артистов перспективами радушного приема, роскошной жизни и блестящего вознаграждения. Нечего и говорить, что большинство таких заезжих артистов было французского происхождения.

В числе последних особенной известностью славился приехавший в Дрезден около 1717 года французский органист Маршан. Своей блестящей игрой он в самом непродолжительном времени успел обворожить весь beau-monde столицы Саксонии, всем вскружил головы и произвел известное впечатление даже на короля-курфюрста. Все говорили о новом музыканте; по мнению всех, он решительно затмевал собою остальных до него и при нем бывших в Дрездене исполнителей, и только немногие настоящие музыканты саксонской столицы решались ограничивать общий восторг, говоря, что в Веймаре проживает музыкант, искусство которого не допускает никакого соперничества и что если бы публика могла сравнить игру Маршана с игрой Баха, то она скоро увидала бы, на чьей стороне преимущество.

Конечно, трудно сразу представить себе нашего почтенного и серьезного Баха, с его глубокими музыкальными идеями и открытым пристрастием к музыке церковной, представить себе этого Баха в роли соперника блестящего, вполне светского, галантного и немножко легкомысленного француза. И однако, такое соперничество оказалось не невозможным. Не нужно забывать, что наш маэстро не был в музыке *только* немцем, а напротив – равно изучал и итальянскую, и, как мы видели, также французскую музыку; некоторые его сочинения (мы упоминали, например, о его *сюитах)* свидетельствуют, что характер и

свойственные ей особенности он знал в совершенстве, а о технике, потребной для того, чтобы справляться с трудностями живых ритмов французской музыки, ему заботиться не приходилось, ибо в этом деле наш музыкант буквально не знал себе соперников. Так или иначе, быть может и потому, что дошедшие до Веймара слухи о дрезденском виртуозе подхлестнули артистическое самолюбие Баха, только наш почтенный маэстро, на время отложив в сторону свои серьезные хоралы и кантаты, неожиданно вздумал посетить старых приятелей в Дрездене: надо сказать, что между тамошними музыкантами у него действительно были знакомые.

Между тем в Дрездене французский виртуоз успел произвести целый переполох и между придворными музыкантами. Королевский капельмейстер Волюмье трепетал за свою артистическую репутацию и боялся потерять место, чувствуя, что решительно исчезает в лучах восходящего французского светила. Поэтому можно легко догадаться о том, как доволен он был приездом Баха, будучи готов оказать ему всякое содействие. Оно понадобилось, однако, лишь для того, чтобы дать нашему композитору случай услышать приезжую знаменитость в первый раз, когда он должен был играть в обществе. В назначенный день и час блестящее собрание, куда введен был и Бах, расположилось слушать своего французского любимца, заранее готовя ему обычные овации. Маршан поместился за инструментом и заиграл блестящую французскую арию, сопровождая мелодию всевозможными украшениями и многочисленными трудными и блистательными вариациями... Опытный слушатель мог бы, правда, заметить, что за всем этим внешним блеском скрывались во множестве шаблонные общие места, что гармония была не оригинальна и весьма обыденна и что вся эта шумиха скрывала лишь очень жалкое музыкальное содержание. Бог знает также, что подметил и что в это время думал присутствовавший тут Бах. Но когда французский артист взял последний аккорд, общество разразилось громкими рукоплесканиями, со всех сторон поздравляя его с новым успехом и удивляясь разным частностям артистического исполнения. Словом, за блестящими пассажами почтенное общество не заметило никаких недостатков в содержании пьесы.

Вслед за тем просили, разумеется, играть и Баха. Но что было играть в этом светском, блестящем, однако плохо понимавшем искусство обществе? Неужели серьезную музыку? Конечно нет. И нужно сознаться, что наш маэстро обнаружил очень много такта, сразу решив, что ему следовало делать. Спокойно он приблизился к инструменту и, после небольшой интродукции, неожиданно

заиграл ту же самую французскую арию, которую только что перед ним исполнял Маршан. Все присутствующие были чрезвычайно поражены необычайной точностью, с которой музыкант на память передавал только что прослушанную пьесу, сохраняя все украшения французского виртуоза и повторяя все его вариации одну за другой. Но, окончив последнюю из них, он перешел к вариациям собственного изобретения, гораздо более изящным, трудным и блестящим. Выдерживая основной характер композиции, он мастерски сохранял стиль французской пьесы, обнаруживая самое близкое с ним знакомство, и сыграв *двенадцать* нумеров этих собственных моментально импровизированных вариаций, соответственно закончил пьесу и встал. Оглушительный гром рукоплесканий и самые восторженные овации были наградой его поразительному мастерству и не оставляли никакого сомнения, который из виртуозов превзошел другого.

Тем не менее, для того чтобы вопрос о сравнительном искусстве обоих мастеров мог разрешиться окончательно, тогда же было условлено, что оба музыканта сойдутся еще раз для музыкального состязания, исход которого и должен показать, кому из них окончательно будет принадлежать первенство. Предметом состязания должна была послужить музыкальная импровизация на заданную тему. Оба музыканта приняли условия этого странного турнира. Когда же, однако, назначенный вечер наступил и наш Бах торжественно появился перед заинтригованным обществом слушателей, то было объявлено, что г-н Маршан еще утром этого дня *отбыл из города,* забыв и о прощальных визитах, и о лестных предложениях короля-курфюрста, приглашавшего было его на саксонскую службу. Вопрос о музыкальном первенстве решился, таким образом, без всякого нового испытания, предполагаемый турнир не состоялся, и собравшееся общество провело самый очаровательный вечер, слушая великолепную музыку *одного* Баха.

Приведенный рассказ, как мог заметить читатель, не лишен несколько комического оттенка и даже трудно поддается передаче *не* в шуточном тоне, но, представляя себе времена и детски простые нравы тогдашней эпохи, можно быть вполне уверенным, что все участники курьезного состязания действовали с самой добросовестной серьезностью, наивно перенося грубо-внешние приемы *турнира* в идеальную сферу музыкального искусства. С точки же зрения биографического материала это маленькое событие имеет значение как факт совершенно достоверный и, как уже сказано выше, характерно в качестве иллюстрации тогдашней эпохи, ее примитивных воззрений и

простоты тогдашних житейских нравов.

Глава IV. Бах в Кетене

Бах – капельмейстер в Кетене. – Неудачная кандидатура на должность органиста в Гамбурге. – Смерть жены. – Вторичная женитьба. – Реформа фортепианного строя и введение новой аппликатуры. – Сборник "Das Wohltemperierte Clavier". – Музыкальные произведения этого периода. – Переход на службу в Лейпциг

Возвратившись после своего дрезденского триумфа домой, наш композитор недолго прожил в Веймаре и в том же 1717 году перешел на службу к герцогу Ангальт-Кетенскому. Никаких особых причин уходить из Веймара собственно сам Бах не имел, но мы уже упоминали в предыдущей главе, что герцог Вильгельм Веймарский, столь дружески расположенный к композитору за все время его службы, под конец ее, довольно неожиданно для Баха, стал проявлять какую-то странную холодность к нему, так что композитор наконец счел дальнейшую службу при его дворе несовместимой со своим достоинством. Получив в это время весьма кстати приглашение из Кетена, он поэтому не замедлил принять его и вскоре основался там в качестве капельмейстера.

Герцог Леопольд Ангальт-Кетенский принадлежал, по словам биографов Баха, также к числу очень просвещенных людей своего времени и, в частности, не только хорошо понимал музыку, но даже сам хорошо играл на нескольких инструментах. Бах и он обоюдно произвели друг на друга самое выгодное впечатление, и теплое чувство признательности за дружеское с ним обращение осталось в благодарной душе композитора навсегда.

Надо, по-видимому, признать, что дружба кетенского герцога, по крайней мере до его женитьбы в 1721 году, была действительно глубоким и совершенно искренним чувством. Он был так привязан к композитору, что старался не расставаться с ним по возможности вовсе и в свои частые путешествия постоянно приглашал его спутником. Таким образом, Бах за время своего пребывания в Кетене успел, не без пользы для себя, побывать во многих городах Германии. Но и помимо этих поездок с герцогом ему случилось, так же как перед тем из Веймара, совершить несколько экскурсий с целями чисто артистическими. Отсюда он ездил, например, в Лейпциг, куда его приглашали как специалиста для испытания нового знаменитого тамошнего органа, также в Гамбург и проч. В Гамбурге он был, впрочем, несколько раз, и одна из таких поездок, по обстоятельствам, ее сопровождавшим, представляется настолько интересной, что мы считаем уместным остановиться на ней несколько подробнее.

Когда в Гамбурге освободилась должность знаменитого тамошнего органиста Рейнкена, то, по обыкновению, для замещения ее новым музыкантом был объявлен конкурс. В числе конкурентов выступил и Бах, также явившийся в Гамбург для пробной игры на органе. Музыка Баха, которую в то время знали и ценили уже по всей Германии и понятие о которой в Гамбурге должно было составиться еще раньше, во время прежних туда приездов композитора, – эта музыка должна была говорить за себя вероятно весьма красноречиво. Но... при всем том Бах потерпел на конкурсе совершенно неожиданную, ни для кого непонятную неудачу, а на место органиста был избран какой-то совершенно неизвестный в музыкальном мире Гейтман. По наведенным справкам, он оказался сыном богатого купца, совершенно ничтожным молодым человеком, о котором музыканты и все понимающие дело, оскорбленные в своем чувстве справедливости, с горькой иронией говорили, что он “лучше умел обращаться с талерами, чем с музыкальным инструментом”. Неизвестно, впрочем, насколько он был плох как музыкант, но с талерами молодой человек обращался, по-видимому, действительно очень умело. Оказалось именно, что до начала конкурса он обещал отблагодарить церковное управление четырьмя тысячами марок, которые обязывался внести немедленно после своего избрания...

Узнав действительную причину своей неудачи и всю грязно-интимную подкладку этого конкурса, Бах мог уехать домой с чувством спокойного удовлетворения, но гамбургское общество, до крайности возмущенное этой историей, долго не могло успокоиться, негодовало и открыто называло такое замещение церковной должности симонией. Один из местных пасторов взял это печальное событие даже темой церковной проповеди на праздник Рождества. Открыв Евангелие на том месте, где повествуется о пении ангелов при рождении Богочеловека, и изложив святой рассказ, он закончил проповедь заявлением, что если бы один из таких бессмертных духов сошел с небес к предстоящим для того, чтобы, сделавшись органистом, играть здесь на органе, то он, пастор, посоветовал бы ему как можно поскорее возвратиться в горнее жилище, если только карманы его не наполнены золотом.

Одним словом, характер этой неудачи Баха был таков, что не мог причинить композитору никакого нравственного страдания, и самая неудача могла быть забыта легко и скоро. Но гораздо более тягостно подействовало на впечатлительную душу музыканта другое тяжелое и уже вполне настоящее горе, постигшее его в Кетене в 1720 году. В этом году неожиданно умерла его жена

Мария Барбара, оставив его вдовцом с большим семейством на руках. Эту горькую утрату любимой женщины, с которой Бах в полном сердечном согласии прожил целых 13 лет, он должен был почувствовать очень тяжело. Надо было иметь много душевной энергии и стойкости характера, чтобы с достоинством перенести это тяжелое испытание, не покидая своих многочисленных служебных и артистических обязанностей... Но когда первые приступы горя несколько улеглись, приходилось подумать и о своих обязанностях к детям, которые на руках вдового и постоянно занятого отца оставались совершенно без призора. Таким образом, переждав год со дня смерти первой жены, Себастьян Бах вступил во второй брак с дочерью одного из своих приятелей, придворного музыканта герцога Вейсенфельзского, Анной Магдаленой Вилькен. Такая относительная поспешность не должна быть объясняема равнодушием к усопшей, а скорее указанным тяжелым семейным положением, в котором очутился Бах после смерти первой жены, и отчасти может быть упоминаемой Шпиттой “общей всему здоровому поколению Бахов сильной склонностью к брачному сожительству, которая побуждала их быстро обращаться от умерших к живым”.

Так или иначе, но в 1721 году этот второй брак был заключен, и здесь будет уместно сказать несколько слов о новой жене нашего композитора, проведшей с ним всю остальную половину его жизни и пережившей его.

Анна Магдалена, полуитальянка по происхождению (отец ее был немец, а рано умершая мать – итальянка), была хорошей музыкантшей и до замужества пользовалась даже уроками своего будущего супруга. Происходя из семьи музыканта и сама обладая музыкальной натурой, она была способна понимать и ценить важность музыкальной деятельности мужа и свободно приспособиться к особенностям его артистического характера. С точки зрения интересов нашего музыканта, все это представляется, разумеется, очень существенным в лице, столь близко связанном с его жизнью. О каком-либо влиянии на артистическую деятельность или направление Баха новой его жены, конечно, не может быть и речи, хотя бы уже потому, что в момент второго брака композитору исполнилось 36 лет, и его характер, взгляды и музыкальное дарование успели установиться и сложиться окончательно. Тем не менее на него должно было благотворно влиять то общее сочувствие к его деятельности и интересам искусства, какое он мог встречать в своей новой супруге, и потому вторая женитьба его, конечно, должна быть признана удачной.

Она была, по-видимому, действительно удачна между прочим

и потому, что, освободив великого музыканта от множества мелких материальных забот о домашнем хозяйстве, от скучных мелочей повседневной жизни, она давала ему тот “философский досуг”, который необходим всякому мыслителю и творцу в какой бы то ни было интеллектуальной сфере. И такой досуг ему нужен был более, чем когда-либо именно теперь, когда внутренний мир его окончательно сложился и в душе назревали великие художественные замыслы.

Живя и постоянно вращаясь в идеальной области своего искусства, наш композитор давно уже и не без горечи замечал, что музыкальные проекты его, столь чудные и тонко-изящные в воображении, очень трудно укладывались на бумагу, а когда затем доходили до инструмента, то теряли в своей обаятельной красоте еще более, так что музыка его, исполняемая на тогдашних инструментах, уже настолько отличалась от первоначальной грациозной мысли автора, что об этом без досады нельзя было и подумать. Доискиваясь затем причин такого печального положения дела, Бах замечал, что если попытаться излагать свои музыкальные мысли так, как они складывались у него в голове, то для выражения всех необходимых оттенков придется написать так много музыкальных знаков, что письмо выйдет совсем необычное и очень сложное; а если затем попытаться исполнить такую музыку на органе или клавесине, то почти наверное ничего осмысленного не получится, ибо инструменты эти так несовершенны, что способны, да и то не без крупных недочетов, передавать только музыку относительно примитивную и несложную. И наш композитор задумывался над тем, возможно ли вообще движение, развитие и совершенствование искусства при тех несовершенствах, какие имели тогдашние инструменты?..

В чем же, однако, заключались эти несовершенства? С современной точки зрения, когда мы имеем наши превосходные, безусловно верно настроенные рояли и органы, ответить на этот вопрос можно очень легко и кратко: в несовершенстве *строя;* но в начале XVIII столетия, во времена Баха, когда до идеи о безусловной правильности строя нужно было еще додуматься, решение задачи представлялось совсем не таким легким и требовало усилий и способностей изобретателя. Эта-то честь изобретения идеи о безусловно правильном строе всецело принадлежит Себастьяну Баху. До него, до его реформы, клавиатурные инструменты имели лишь *приблизительно правильный* строй, то есть полутоны хроматической гаммы были только *приблизительно* равны между собою; другими словами, тогдашние клавесины если и не вполне соответствовали, то *очень*

походили на наши сильно расстроенные рояли. Этим сравнением мы надеемся объяснить значение баховской реформы. В самом деле, попробуйте играть на заведомо расстроенном рояле, где полутоны хроматической гаммы именно не будут между собою равны, или попробуйте написать музыку для такого инструмента. Какие аккорды решитесь вы дать, зная при этом, что чем сложнее будет ваша музыка, тем большей дисгармонией поразит она слушателя?

Но тут может, пожалуй, возникнуть такой вопрос: какая же музыка вообще возможна была до изобретения Баха, до изобретения уравненного, или *темперированного* строя, как он его называл? В ответ на этот вопрос мы возвратимся к сравнению инструментов прежних с нашими расстроенными инструментами. Если, например, 12 полутонов одной октавы не соответствуют совершенно *12-ти* тем же полутонам остальных октав, то на инструменте все же можно играть, избегая лишь расстроенную октаву; далее, если в пределах одной октавы правильно настроены лишь интервалы квинты, кварты и октавы, то и такой октавой все-таки можно пользоваться, формируя аккорды лишь из сочетаний правильно настроенных звуков и так далее. Правда, чем больше будет количество неверно настроенных тонов, которые пришлось бы избегать, тем примитивнее и тем менее сложна будет музыка, но старинная музыка именно и отличалась примитивностью и отсутствием всего сложного. Беря пример из церковной музыки, мы видим, что, например, в Германии почти до конца XV столетия в церковном пении господствовали лишь самые простые одноголосные мелодии, причем орган мог вести аккомпанемент также простейшего свойства, почти в унисон голосу. Когда же в XVI столетии мелодия стала исполняться тремя, четырьмя голосами, гармония органа усложнилась аккордами, составленными из квинт, кварт и октав, которые и старались настраивать по возможности верно. Затем долгое время композиторы старались вообще избегать в своих сочинениях употребления полутонов, представлявшихся в гармоническом отношении очень рискованными. Находили достаточным пользоваться лишь белыми клавишами и так далее. Чтобы составить себе представление о простоте и несложности старой музыки, достаточно обратить внимание на состояние тогдашней аппликатуры[3]. Было именно время, когда на органе клавиши (соответственно широкие при своей малочисленности) брались всей рукой. Затем начали употреблять три пальца (2-й, 3-й и 4-й), а остальные (1-й и 5-й), для большего удобства исполнителя, лишь подпирали руку. И замечательно, что такая примитивная система игры сохранилась почти до времен Баха; именно лишь

современник его, известный французский музыкант Куперен, впервые стал употреблять в дело большой, то есть 1-й палец.

Но возвратимся к вопросу о темперированном строе. Правильность строя клавиатурных инструментов развивалась в течение долгого времени и лишь очень постепенно, вместе с совершенствованием и усложнением музыкальных потребностей и самой музыки. Ко времени Баха музыкальное развитие достигло, разумеется сравнительно, очень высокой степени, и инструменты настраивались относительно правильно; тем не менее полной правильности все-таки еще не было, и сама идея о необходимости совершенного равенства всех полутонов еще не была в обращении и музыкантами не сознавалась. Ее могли сознавать лишь те, чей тонкий слух способен был страдать даже и от относительной неправильности звуковых сочетаний, не беспокоившей других. Только человек с вполне артистическим слухом мог додуматься до мысли об абсолютно правильном строе как необходимом условии истинно художественной музыки, – додуматься и затем провозгласить необходимость такого *темперированного* строя как принцип, не допускающий компромиссов. Мы уже сказали выше, что изобретение и проведение в жизнь этого самого принципа составило одну из крупнейших заслуг Себастьяна Баха. Не вдаваясь в подробности технических правил современного настраивания клавиатурных инструментов, заметим лишь, что искусство это всецело обязано своим существованием именно Баху.

Выше мы уже упомянули о несовершенстве аппликатуры, господствовавшей в музыке до Баха. Но нужно сказать, что недостатки ее стояли в прямой связи с тем же несовершенством строя тогдашних инструментов с одной стороны и простотой прежней музыки – с другой. Современная система аппликатуры ведет свое начало также от Баха, который первый начал употреблять при игре на клавиатурных инструментах все пять пальцев, при помощи чего и достиг того мастерства в исполнении, о котором до него нельзя было, конечно, и мечтать; это по виду скромное нововведение в действительности было, однако, очень важно, ибо полагало начало развитию исполнительской техники до степени ее теперешнего совершенства...

Введение в употребление правильного строя клавиатурных инструментов и усовершенствованной аппликатуры неизбежно вызывало потребность в музыкальных образцах, по своей композиции соответствующих названной инструментально-технической реформе. Обстоятельство это очень отчетливо сознавал наш композитор и в последние годы своего пребывания

в Кетене деятельно работал над составлением особого сборника музыкальных произведений, которые, по своим художественным достоинствам и особенностям технической разработки, соответствовали бы новым, улучшенным средствам передачи музыки. Окончив свою работу к концу кетенского периода, он обнародовал свой труд в 1722 году под названием “Das Wohltemperierte Klavier” (“Хорошо темперированный клавир”). Этот сборник, впоследствии ставший столь знаменитым, преследовал столько же музыкально-педагогические, сколько и чисто художественные цели, и, так сказать, увенчивал здание баховской реформы. Составленный из большого числа фуг и прелюдий дотоле неведомой степени художественного совершенства, он в то же время служил великолепным руководством для изучения теории построения фуги и в обоих качествах сохранил все свое значение и до нашего времени. Само название “Wohltemperiertes Klavier” указывало, что предлагаемое сочинение рассчитано для фортепиано новой системы строя и по своим техническим трудностям может служить хорошим курсом при изучении техники фортепианной игры. Чтобы составить себе правильное суждение о значении этого замечательного произведения, достаточно подумать о той *исторической* роли, которую оно играло в последующем развитии музыки и самих музыкантов. Можно именно без всякого преувеличения утверждать, что все наиболее знаменитые музыкальные деятели настоящего и второй половины прошедшего столетия – композиторы как и виртуозы – пользовались этим сочинением Баха как незаменимо ценным музыкальным руководством. Сам Бетховен, как это видно из его биографии, изучал “Wohltemperiertes Klavier” так глубоко и внимательно, что влияние Баха отразилось с несомненностью на многих из его сочинений. Наш Глинка, в бытность свою в Берлине, изучал, как известно, церковную музыку под руководством профессора Дена, и пособием в этих занятиях служило ему то же сочинение Баха. Наконец вот страстно-восторженный отзыв о “Wohltemperiertes Klavier” А. Г. Рубинштейна, который мы встречаем в его книге “Музыка и ее представители”. Находя именно, что это сочинение Баха есть “жемчужина в музыке”, он говорит, что “если бы по несчастью все баховские мотеты, кантаты, мессы и даже музыка к “Страстям Господним” (величайшее сочинение Баха) потерялись и уцелело бы одно это, то нечего было бы отчаиваться, – музыка не погибла” и проч. Таким-то замечательным шедевром ознаменовал и закончил наш композитор время своего пребывания в Кетене. Что касается других сочинений, относящихся к этому периоду его жизни, то по обыкновению они

были весьма многочисленны, ибо, обладая огромным дарованием, Бах отличался не менее огромным трудолюбием и, не любя распространяться о своем замечательном таланте, сам охотно признавал в себе достоинство усидчивости и трудолюбия. Поэтому общее число музыкальных сочинений, написанных композитором в течение его жизни, положительно колоссально. В Кетене же, то есть между 1717 – 1723 годами, кроме большого числа фуг и прелюдий, вошедших в упомянутый сборник “Wohltemperiertes Klavier”, написано было также много и других замечательных вещей. Из них мы упомянем, например, серенаду, сочиненную ко дню рождения герцога Леопольда, две токкаты для клавесина (toccata – от toccare – играть на клавиатурном инструменте), шесть весьма замечательных концертов для оркестра; из них особенной известностью пользуется четвертый, а также – труднейший в техническом отношении – пятый. Концерты эти были написаны около 1721 года и посвящены поклоннику Баха Христиану Людовику, маркграфу Бранденбургскому, почему и получили общее название “Бранденбургских”. Наконец весьма интересны четыре оркестровые сюиты этого периода, между которыми лучшей считается сюита D-dur, и проч.

Пребывание и служба нашего композитора в Кетене продолжались не слишком долго, всего лет шесть, и окончились, как сказано, в 1723 году. Правду сказать, Бах становился уже слишком знаменитым для такого второстепенного городка, каким была скромная столица Ангальт-Кетенского герцогства. Его место было, конечно, не здесь, а в каком-либо более многолюдном и крупном центре, где уровень музыкальной просвещенности был бы выше и где гениальному композитору могло представиться более широкое поприще для деятельности; а в таких городах в Германии той эпохи недостатка уже не было. В 1723 году одно из таких именно мест открылось в виде должности кантора знаменитой церкви св. Фомы в Лейпциге. Должность эта, важная и ответственная, могла быть замещена только очень крупным и известным музыкантом, каким был, например, старик Кунау, с такой славой занимавший ее в течение многих последних годов. Преемника ему найти было нелегко, и канторат оставался вакантным.

В это же самое время в Кетене произошли некоторые перемены, в силу которых положение музыкального дела, дотоле так хорошо поставленного под покровительством просвещенного владетеля герцогства, изменилось весьма резко и решительно. Все дело произошло довольно неожиданно и заключалось в следующем. Незадолго до этого времени герцог Леопольд вступил в брак с принцессой Ангальт-Бернбургской. Обстоятельство это,

само по себе, казалось бы, совершенно безразличное, имело, однако, вовсе не безразличные последствия для Баха и интересов искусства. Принцесса именно оказалась совершенно равнодушной к музыке, а под влиянием молодой жены охладел к искусству и герцог, ее супруг. Всегда постоянный в своих симпатиях, не способный менять сердечные привязанности, наш композитор сохранил свое расположение к герцогу Леопольду навсегда, несмотря на происшедшую в нем перемену. Но вместе с тем в изменившихся обстоятельствах он усмотрел достаточный и вполне основательный повод оставить службу в Кетене.

Таким образом, сами обстоятельства очевидно складывались в пользу видов, какие композитор мог иметь на лейпцигскую вакансию. Со всех сторон ему говорили о том же, побуждая действовать, и наконец Бах решился. Отправившись в Лейпциг, он исполнил в церкви св. Фомы кантату собственного сочинения (на текст “Jesus nahm”[4] и тотчас же получил официальное приглашение занять свободное место кантора церкви св. Фомы. В мае 1723 года, 38-ми лет от роду, он вступил в отправление обязанностей своей новой должности, которую с тех пор и занимал до самой смерти.

Глава V. Бах в Лейпциге

Служебные обязанности по должности кантора церкви св. Формы. – Музыкально-административная деятельность. – Грандиозное собрание кантат. – Конфликт с университетом. – Служебные неприятности. – Некоторые черты характера Баха

Обязанности Баха по новой должности оказались весьма разнообразными, многочисленными и сложными. Кроме музыкальных занятий в церкви св. Фомы, составлявших предмет его ближайшего и непосредственного внимания, он должен был в качестве кантора посвящать немало часов преподавательской деятельности в состоявшей при церкви школе (Thomasschule); одного этого, казалось бы, было достаточно. Но, по установленному в Лейпциге правилу, должность кантора обязательно совмещалась также со званием “музыкального директора” (Musikdirector) всех городских церквей. В этом последнем ранге он управлял делом церковной музыки всего города и всем личным составом музыкантов и певцов, участвовавших в церковных богослужениях. Он распоряжался всеми городскими органистами, а также всеми хорами, наблюдая за их обучением и руководя разучиванием предназначенной к исполнению вокальной духовной музыки. От него же зависело назначение соответствующих случаям духовно-музыкальных пьес и проч. и проч. Такая масса обязанностей и точное, действительное, а не номинальное только исполнение их были бы едва ли по силам кому бы то ни было; нашему же композитору, который, в сущности, никогда ничем не был, как только музыкантом, такая задача была не по силам тем более. Единственным выходом из такого затруднительного положения являлось обладание чутьем особого рода, которое всегда подсказывало бы человеку, на что можно было смотреть сквозь пальцы, к которым из обязанностей можно, без ущерба для себя, относиться лишь формально, что необходимо было даже умышленно не замечать и с кем и как нужно ладить. Но читатель, уже составивший себе понятие о характере Баха, поймет, что никакого такого *чутья* в его натуре не было, что в житейских делах он был во многих отношениях совершенный ребенок, несмотря на свой уже зрелый возраст, и что искусство применяться к обстоятельствам – не особенно почтенное искусство ладить с нужными людьми – было совершенно чуждо его благородной натуре артиста. В крайних случаях, когда ему случалось не исполнить или даже нарушить свои обязанности, он делал это открыто и прямо, не маскируя и не пытаясь

маскировать свои прегрешения. Впрочем, образчики его манеры относиться к неисполнимым обязанностям уже знакомы нам по арнштадтскому периоду его жизни.

Так же пошли дела и в Лейпциге почти с самого начала вступления Баха в должность кантора церкви св. Фомы. Со времени Арнштадта в житейских делах и отношениях композитор ничему не научился и ничего не забыл. Никто из его предшественников не исполнял более добросовестно, с большим уменьем и равным талантом собственно музыкальную часть его должностных обязанностей, но, с другой стороны, никто не исполнял так плохо *прочих* обязанностей, связанных со званием кантора; никто не способен был до такой степени запустить и забросить школу и управление ею. Словом, никогда еще Лейпциг в лице своего кантора не видел более великого музыканта и более плохого чиновника. Что касается преподавательских обязанностей в церковной школе, то новый кантор с течением времени стал до того пренебрегать ими, что под конец, по словам совета церкви св. Фомы, “вовсе передал их своему помощнику”.

Но, сбывая с рук, с такой наивной бесцеремонностью, одну часть своих обязанностей, маэстро тем с большим рвением отдавался другой части их, более близкой его сердцу. В деле музыкального управления он не знал себе соперников. В этой области ничто не казалось ему утомительным, не важным или второстепенным: все, что касалось искусства, было близко ему, привлекало и поглощало его внимание целиком. Этому делу он отдавался весь и, с точки зрения того же церковного совета, частенько даже пересаливал в своем усердии.

В Лейпциге Бах поставил себе ближайшей и главной целью развитие церковной музыки, не стоявшей, по его мнению, на должной высоте, до возможного уровня совершенства и для достижения этой важной цели не щадил ни трудов, ни сил. Постоянно наблюдая за деятельностью подведомственных ему городских органистов, самолично разучивая с певцами их вокальные партии, обучая музыке – почти всегда бесплатно – всех, могущих участвовать в церковных хорах, он главное внимание свое обращал именно на эти хоры. Они казались ему не способными удовлетворить потребности большого музыкального центра, каким был Лейпциг, не довольно обученными, не отвечающими требованиям строгой художественной критики. Делая сам все, что от него зависело, он осаждал городской совет докладами о необходимости и с его стороны мероприятий по усовершенствованию музыкального дела в городских церквях, о необходимости реорганизации хоров и т. п. Однако совет оставлял все его проекты без внимания, отнюдь не разделяя его

горячего увлечения. Совет никак не мог понять источника такой страстной деятельности, недоумевая, из-за чего, собственно, так хлопочет чудак-кантор и отчего ему не сидится спокойно на месте, так хорошо оплачиваемом. Но Бах со своей стороны не понимал равнодушия совета, который мог индифферентно относиться к столь важному делу, как искусство, и, не встречая поддержки со стороны городских властей, продолжал добиваться намеченной цели самостоятельно, одними собственными средствами.

Из числа этих средств мы уже упомянули о бесплатном обучении, которое он предлагал всем желающим участвовать при исполнении музыки в церквях. Другое средство улучшения хоров он видел в следующем. Всеми мерами стараясь привлечь к музыкальному участию в церковном богослужении молодежь местного университета, он сближался с учащимся юношеством и как мог старался заинтересовать лейпцигское студенчество в художественном исполнении музыки на церковных воскресных и праздничных службах. И надо сказать, что при энергичном характере и настойчивости, какие композитор умел проявлять, когда дело касалось интересов его любимого искусства, хлопоты его в конце концов не остались без результатов. С течением времени молодежь откликнулась на призывы Баха, и церковные хоры стали пополняться хорошими молодыми голосами интеллигентных исполнителей.

Когда же музыкальные интересы города требовали от нашего музыканта личных его трудов в виде новых композиций, тогда дело принимало совсем иной оборот. Тут некого бывало уговаривать, не в чем увещевать, нужны были *только* собственные талант и труд, и ни за тем, ни за другим у Баха дело никогда не останавливалось. Как уже было упомянуто выше, в обязанности канторов церкви св. Фомы входили, между прочим, выбор и назначение к исполнению в церквях пьес, соответствующих предстоящим церковным службам. Надо также сказать, что до Баха предшественники его – хотя иногда люди, хорошо понимавшие музыку, – не особенно стеснялись выбором этих пьес, находя, что полное соответствие музыки с содержанием церковной службы является роскошью, едва ли достижимой. Но Бах смотрел на дело иначе. Соответствие, притом возможно точное, музыки и слов богослужения он находил очень важным и необходимым. А так как из числа имевшихся произведений церковной музыки далеко не всегда можно было сделать удачный выбор, то наш композитор не остановился перед грандиозным предприятием – самому пополнить ощущаемый недостаток. Мы называем эту задачу *грандиозной,* имея в виду размах, с каким Бах

задумал свое предприятие. Чтобы объяснить дело, достаточно сказать, что для исполнения своего проекта композитор написал такую массу новых церковных кантат, что, присоединив к ним те, которые были им написаны раньше, он мог составить сборник, заключающий в себе 295 кантат. На каждое воскресенье и на каждый большой праздник предназначалась таким образом специальная пьеса, но даже и при таком употреблении сборника должно было хватать на целых *пять* лет. Поистине не знаешь, чему тут следует удивляться больше, непостижимому ли трудолюбию или неиссякаемому богатству гениального воображения автора, ибо, по отзывам самых компетентных ценителей, *весь* сборник и *все* эти кантаты, несмотря на их многочисленность, отличаются безусловно художественными, а часто недосягаемо прекрасными достоинствами и неизменным разнообразием. Особенно замечательными считаются в этом сборнике знаменитая кантата D-moll и некоторые другие...

Но, несмотря на всю массу работы, забот и всякого рода хлопот, которые поглощали его время, неутомимый труженик находил еще досуг и возможность отзываться на всякое новое предприятие, имевшее отношение к искусству, как бы решившись отдать его интересам все свои силы и все свое время. Так, с 1729 года он согласился стать во главе действовавшей тогда в Лейпциге музыкальной ассоциации, известной под названием “Музыкального общества Телемака”, руководил музыкальными празднествами, которые общество устраивало, и опять-таки писал музыку для таких празднеств. Его энергия, по-видимому, не знала границ...

Такая плодотворная деятельность, казалось бы, должна была вызывать удивление и восторг во всех, кто имел случай знать маэстро и вступал с ним в какие-либо отношения, однако в действительности было не так. Не удивление и восторг встречал композитор в окружающих его людях, и горизонт его личной жизни оставался далеко не всегда ясным. Напротив, этот горизонт в лейпцигский период особенно часто заволакивался довольно мрачными тучами. В некоторых из своих писем того времени гениальный труженик горько жалуется на *зависть,* которая, по его словам, *царила* в Лейпциге. Иногда же, опутанный, как сетью, переживаемыми в Лейпциге неприятностями, он начинал грустить и жаловаться, с тоскою вспоминая о тех *счастливых* временах, когда он еще не был кантором церкви св. Фомы. Одно время служебные неприятности до такой степени утомили его, что он собирался даже сложить с себя лейпцигскую должность, и только некоторые совершенно случайные обстоятельства заставили его отказаться от такого

намерения.

Первой неприятностью, которую пришлось пережить Баху в Лейпциге, было его столкновение с местным университетом. Распря началась из-за органиста университетской церкви, некоего Гернера, с которым наш композитор как-то не поладил. Проблема заключалась в том, что университетский органист в сфере своей деятельности не был подчинен Баху, и оба музыканта никак не могли разграничить обоюдной компетенции в деле управления. В довершение всего, к этому столкновению примешались еще денежные счеты, причем Бах, никогда не бывши корыстолюбивым, тем не менее *принципиально* не соглашался уступить противнику право на часть своего вознаграждения, как того требовал университет. Хуже всего было то, что принципиальный характер спора исключал всякую возможность уладить его каким-нибудь мирным соглашением, и, к общему прискорбию, дело зашло так далеко, что потребовалось вмешательство короля, которому Бах жаловался на университетскую администрацию.

Другое столкновение, еще более неприятное для композитора, представляется, однако, с точки зрения постороннего наблюдателя, неизбежным и таким, какое надо было предвидеть, если вспомнить характер отношений Баха к своим преподавательским обязанностям в церковной школе. Столкновение это произошло с советом церкви св. Фомы, причем инициатором дела явился недруг Баха, ректор церковной школы Эрнести. Великого композитора обвиняли в том, что он небрежно относился к своим обязанностям по школе. Печальнее всего в этом деле было то, что со строгой точки зрения предъявленное обвинение было вполне правильно, и *по существу* Бах ничего не мог сказать в свое оправдание. Не мог же он в самом деле оправдываться, ссылаясь на свою гениальную и в высшей степени плодотворную деятельность в области искусства, которая перед судом потомства, разумеется, могла оправдать какие бы то ни было упущения *по службе.* Такая “отговорка” в глазах совета, очень мало склонного ценить артистические заслуги композитора, была бы без сомнения признана не относящейся к делу. Таким образом, не имея оправданий, уважительных в глазах его судей, маэстро должен был молча страдать, видя торжество своего обвинителя, ректора Эрнести. А совет тем временем разрешал дело каким-то оскорбительным сокращением жалованья виновного, что еще более раздражало чуткое самолюбие артиста. Тогда-то Бах и задумал было отказаться от должности, но, к счастью для композитора, его недруг Эрнести около этого времени умер и место ректора занял хороший приятель Баха, Гесснер. Дело кое-как пришло в порядок и уладилось, а наш

музыкант остался на своем месте.

Если теперь рассмотреть те общие соображения, на которые наводят грустные обстоятельства, сейчас рассказанные, то невольно возникают следующие вопросы. Неужели было в самом деле необходимо так отравлять душевное спокойствие великого человека, столь необходимое для его высокой деятельности? Или: неужели его деятельность и плоды ее в то время совершенно не оценивались по достоинству? Ответы на эти вопросы очевидны. Несомненно и достоверно известно, что правильной и полной оценки Баху при его жизни, а также, впрочем, долгое время и после смерти, не давал почти никто, всего же менее люди, близко к нему стоявшие, как, например, члены совета или какой-нибудь ректор школы, имевший с ним личные счеты, или наконец университетский органист, который в своей распре с Бахом мог иметь в виду просто денежные соображения и увеличение своих доходов. Такой сугубо прозаический характер отношений людей толпы к современным им гениальным деятелям – явление обычное и не новое. Однако, с другой стороны, внимательное изучение биографического материала приводит нас и к другому выводу, – а именно, что в характере самого композитора лежали некоторые свойства, вполне достаточные для того, чтобы создавать ему частые неприятности, вроде описанных выше. В характере его именно лежали несомненные элементы неуживчивости, совершенное неуменье приспосабливаться к людям, о чем мы упоминали уже раньше, и наконец чрезмерная вспыльчивость. Его биограф Филипп Шпитта отмечает как особенность темперамента нашего артиста то обстоятельство, что он “не избегал борьбы”. Выражаясь более определенно и без излишней сдержанности, мы, следовательно, должны признать, что он нередко сам напрашивался на разные пререкания и распри, на *борьбу,* о которой говорит биограф. Болезненно-чуткое самолюбие, также свойственное его натуре, способствовало обострению всякой такой борьбы, раз она была начата. Ко всему этому следует прибавить, что одним из главных источников неприятностей, постигавших Баха, бывало то ложное положение, в которое он попадал, берясь за несвойственные ему обязанности школьного преподавания.

Так или иначе, страдая по своей или по чужой вине – безразлично, Бах и в лейпцигский период своей жизни, как всегда, искал успокоения в постоянном своем прибежище от житейских невзгод – в искусстве, причем, забывая все окружающие его дрязги, предаваясь высоким художественным мечтам, он облекал их в недосягаемо прекрасные формы своих величайших творений.

Да, именно в лейпцигский период жизни, в период полной и окончательной духовной зрелости, созданы были Бахом все наиболее возвышенные, наиболее гениальные его произведения. Но так как лейпцигский период обнимает собою очень многие годы (1723 – 1750), то для удобства обзора сочинений, к нему относящихся, мы разделим его на две части и в первой рассмотрим крупнейшие произведения, написанные композитором с 1723 по 1734 год.

Глава VI. Музыкальная деятельность 1723 – 1734 годов

“Музыка Страстей”. – Оратории. – Кантаты. – Мотеты

Если собрать все, что было написано Себастьяном Бахом по части светской музыки, то вся совокупность этих произведений должна положительно потонуть в бесчисленном множестве произведений его церковной музыки. В качественном отношении светская музыка его также не может идти в сравнение с музыкой духовной: все величайшие творения его принадлежат этой последней. Таким образом, с точки зрения характера и направления своей музыки Бах является по преимуществу *поэтом религиозных настроений.* В начале нашего очерка мы уже объясняли причины и логическую необходимость именно такого направления его творчества, дальнейшие же жизненные обстоятельства и впечатления лишь содействовали развитию и окончательному укреплению в нем того же направления, постоянно приводя композитора в соприкосновение с церковным органом, церковью и ее потребностями. Обозревая, вместе с важнейшими событиями жизни Баха, более крупные явления его творчества, мы подошли теперь к крупнейшему из них – знаменитой и всесветно прославленной его “Passionsmusik” (“Музыка Страстей Господних”), творению, послужившему одним из главных оснований его всемирной славы; произведению, в котором религиозное направление его гения отразилось едва ли не всего ярче, характернее и грандиознее. Но обратимся к самому сочинению.

Прежде всего нужно знать, что под названием “Passionsmusik” Бах в течение своей жизни успел написать не одно, а несколько сочинений. Название “Passionsmusik” означало музыку или музыкальное изображение Страстей Господних, излагаемых Евангельским текстом четырех Евангелистов. Из всех этих сочинений Баха до нас дошли, однако, лишь три, а именно: музыка на тексты Евангелиста Матфея, Иоанна и Луки. Впрочем, последнее произведение, по принадлежности своей перу Баха, долго считалось сомнительным, и хотя в настоящее время признано также его сочинением, но, будучи в художественном отношении гораздо ниже двух остальных, признается лишь юношеской работой композитора. Из двух остальных сочинений на тему о Страстях музыка на текст Евангелиста Иоанна считается более ранним произведением, которое могло быть написано еще в Кетене, но исполнялось в первый раз в Лейпциге

около 1724 года. По своим музыкальным достоинствам эта работа также далеко уступает третьему из дошедших до нас сочинений Баха на этот евангельский сюжет. Таким образом, та музыка, которую *обыкновенно* понимают под названием “Passionsmusik” Баха и которая так справедливо считается одним из величайших шедевров композитора, есть собственно сочинение, написанное на текст Евангелия от Матфея. Оно было написано, несомненно, в Лейпциге, между 1723 – 1734 годами, но позже музыки на текст Евангелиста Иоанна.

Сама идея – музыкально иллюстрировать Евангельское повествование о Страстях Господних – не принадлежала Баху. Она много раз разрабатывалась до него, так что до него же успела выработаться и установиться довольно определенно сама форма этой музыки, и нашему композитору принадлежит здесь, как и во многих других случаях, честь окончательной разработки и возведения в “перл создания” этой формы музыки. Что же касается собственно драматической основы, в которую для целей музыки предварительно приходилось переработать повествовательный материал Евангелия, то драматическая основа эта вырабатывалась путем историческим и пережила очень долгий процесс преемственного творчества.

Начало этого процесса теряется в глубине средних веков, когда в латинской церкви впервые возник обычай священных драматических представлений в лицах, изображавших разные эпизоды Евангельского рассказа о Страстях Господних. Такие священные представления должны были особенно сильно действовать на массу именно своей драматической наглядностью, причем места лирические для усиления впечатления облекались в музыкальную форму (пение). При отделении протестантского культа от латинской церкви первый удержал, однако, этот обычай музыкально-драматического изображения Страстей, с течением времени трансформировавшийся в определенную форму священной музыкальной драмы. Баху выпала таким образом на долю задача музыкальной разработки этой исторически сложившейся формы поэзии, и только им исполненная, задача эта показала, какой благодарный, в поэтическом смысле, материал представляла собою эта форма и какие богатейшие элементы религиозной поэзии в ней можно было отыскать. Посмотрим теперь, каковы музыкальные особенности этого творения нашего композитора.

Все сочинение состоит из трех частей. Первая из них изображает собственно Евангельский текст, передавая слова Христа и других лиц, действующих в рассказе Евангелиста. Вторая посвящена изображению аллегорических лиц “сионской

дщери” и “верующей души”, передающих мысли и чувства, навеваемые совершающимися священно-трагическими событиями. Наконец третью часть составляет хорал, представляющий собою протестантский приход, со всеми душевными движениями, какие он испытывает под влиянием изображенных потрясающих событий. Мы уже сказали выше, что сама концепция рассказа давала глубоко поэтические элементы, как драматические, так и лирические, которыми маэстро и воспользовался с мастерством, ему одному доступным. И нужно сказать, что только человек, обладающий такой силой и искренностью веры, мог столь глубоко продумать и прочувствовать ту величайшую из мировых трагедий, о которой повествует Евангелист. Только сердце детски чистое, вполне святое в своей возвышенной простоте, могло так понять потрясающие перипетии этой священной драмы, – понять и ответить таким высоко поэтическим откликом, какой представляет собой перл искусства, называемый “Matthaus-Passionsmusik” Баха. Только человек с такой чистой душой и мог взяться за высокую задачу – в мире звуков изобразить историю страстей и смерти Божественного Страдальца. Зато и произведение это, вылившееся из такого чистого источника, оказалось созданием, вполне отвечающим всем требованиям гениальности. Основными особенностями его являются необыкновенная простота, ясность и поражающая художественная искренность, то есть качества, неизменно отличающие все величайшие продукты человеческого гения, в какой бы сфере искусства он себя ни проявил. В самом деле, все образцовые произведения искусства, – если отбросить из них все несущественное, случайное, принадлежащее времени и месту, – все такие образцы, – будет ли то “Илиада” Гомера или Венера Милосская, “Гамлет” Шекспира или 9-я симфония Бетховена, – все отличались, как и “Музыка Страстей” Баха, одними и теми же основными свойствами – простотой, ясностью и необыкновенной художественной искренностью.

Великим основным качествам произведения Баха как нельзя больше отвечают и особенности его технической разработки. Вполне художественные, мастерски сжатые хоры, где нужно, быстро подвигают действие драмы, составляя одно из важнейших достоинств этого музыкального произведения. Великолепные речитативы обрисовывают действующих лиц и их типичные черты с самой совершенной, поразительной реальностью; и реальность эта тем более ценна, что она не является у автора искусственным результатом теоретически выработанных правил или приемов: она естественна и за нею не видно погони. Все в этом шедевре

отвечает одно другому: и тонкая прелесть мелодий, и оригинальность гармонической их обработки, и замечательные особенности инструментовки. Контрапунктическое мастерство как признанная специальность Баха здесь является местами совершенно неподражаемым.

Из музыкальных средств, какими композитор пользовался в этом капитальнейшем из своих творений, следует назвать необыкновенно искусное и удачное употребление двух хоров, а из инструментов – орган и оркестр, весьма оригинально составленный. Инструментовка здесь отличается именно совершенным отсутствием, во-первых, медных инструментов, а во-вторых, – инструментов ударных, что придает музыке необычайно изящный колорит, поражающий одновременно своей мягкостью и большой оригинальностью.

Мы не останавливаемся на отдельных местах произведения, где вдохновение и талант композитора отразились более или менее рельефно, чтобы не обременять читателя слишком подробным обзором технической стороны сочинения, и рекомендуем его вниманию лишь общее впечатление от этого великого творения Баха. Критикой оно именно признается одним из первых и наиболее замечательных в ряду самых великих и зрелых произведений гениального автора. Таков установившийся и никем не оспариваемый приговор всех музыкальных специалистов.

Превознося недосягаемо-великие красоты этого сочинения, некоторые немецкие писатели, с Ф. Шпиттою во главе, находят творение Баха “народным в истинном смысле слова”, признавая, что в нем с особенной яркостью отразились все индивидуальные особенности, свойственные германской расе вообще и германскому религиозному чувству в частности. Но, принимая во внимание, что религиозное чувство и все главные особенности его выражения общи всем племенам и народам, а музыка есть по преимуществу область, где “несть эллин, ни иудей”, следует признать, что великое творение Баха, оставаясь национальным, есть в то же время произведение вполне общечеловеческое, и таким его значением определяется и величайшее его художественное достоинство. С этой же точки зрения подлежат *нашей* оценке и все остальные произведения великого дарования Баха, как и вообще всякие продукты иностранного национального творчества. Пусть то или другое произведение искусства создается на почве, в духе и даже в формах, свойственных его национальности, оно все-таки достигает степени истинно гениального произведения лишь тогда, когда заключает в себе элементы, общие всему человечеству, понятные, доступные и

равно принадлежащие всем национальностям и народам. Такими-то общими качествами и отличается великое творение Баха, и потому-то оно и способно вызывать тот умиленный восторг, каким на него откликается цивилизованный слушатель не только германской, но и всякой другой национальности...

Переходя затем к вопросу о судьбе, какую в свое время имело великолепное произведение Баха, к вопросу о том, какой прием оказали ему лейпцигские любители церковной музыки, мы, вероятно, не очень удивим читателя, сказав, что прием этот вовсе не отличался особой восторженностью. Нет, великое произведение не оказало на тогдашних слушателей никакого особенно яркого или сильного впечатления, и священная служба Страстной пятницы, на которой в первый раз исполнялась новая "Музыка Страстей", прошла весьма спокойно; городские меломаны не услышали в ней, по-видимому, ничего особенного. Явление это, конечно, понятно, если вспомнить судьбу всех вообще великих произведений искусства. Они потому особенно и велики, что создаются не для низменного уровня современного им понимания, а лишь для эстетически более развитого потомства. К числу таких произведений творение Баха принадлежало более чем всякое другое, и потому хладнокровие, проявленное почтенными лейпцигскими обывателями, представляется явлением очень нормальным. Именно так и должно было быть...

Обратимся теперь к некоторым другим произведениям нашего композитора, относящимся к этому же периоду времени, – произведениям также весьма замечательным, хотя менее крупным и меньшего значения.

Самое важное место между ними принадлежит, конечно, его знаменитым ораториям. Как одна из отраслей церковной музыки, – музыки, имеющей основой темы священно-исторического характера, – оратория была, разумеется, совершенно в сфере таланта Баха; поэтому разработка ее должна была дать у Баха необыкновенно плодотворные результаты. И действительно, известные его произведения этого стиля, оратории Рождественская, Пасхальная и на праздник Вознесения, вполне оправдывают такое предположение. Возвышенный строй мыслей, глубина и серьезность настроения, которые в них отражаются, указывают очень определенно все главные особенности духовной организации великого художника, их создавшего. В этом смысле оратории Баха являются произведениями в высшей степени индивидуальными, резко отличаясь своими великолепными особенностями от произведений того же стиля других авторов. К этому нужно еще

прибавить, что между названными выше ораториями особенно выдаются две последние, то есть Пасхальная и на Вознесение. Мастерство фугированного стиля достигает здесь, по-видимому, своего апогея; необыкновенно хороши хоры, и замечательно разработан план, особенно в двух последних сочинениях...

В предыдущей главе мы говорили также об огромном числе духовных кантат, относящихся тоже к лейпцигскому периоду, и упоминали о лучшей из них, кантате D-moll. Не возвращаясь более к этому вопросу, скажем теперь несколько слов о произведениях, известных под именем “мотетов”, большое число которых написано Бахом также в описываемый период. Мотеты Баха составляют, собственно, лишь разновидность церковно-музыкальных произведений, очень родственную с кантатой. От последней они отличаются только некоторыми особенностями своего технического строения и главным образом употреблением оркестра. Сочинения этого рода у Баха довольно многочисленны и изобилуют таким множеством художественных красот, что положительно ставят критику в затруднение перед необходимостью указать те или другие из них как лучшие и наиболее удачные.

Наконец в тот же лейпцигский период были написаны и некоторые из светских сочинений нашего автора, именно несколько светских кантат, арий и т.п. Они довольно известны между музыкальными специалистами и вызывают похвалы, как все, что вышло из-под пера Баха. Но мы не будем останавливаться на них, так как имеем в виду очертить музыкальную деятельность нашего композитора лишь в самых главных ее проявлениях, довольствуясь обзором важнейших его произведений; образцы же светской музыки, конечно, не принадлежат к категории его важнейших сочинений. С представлением о музыкальной личности Баха правильно и прежде всего связывается понятие о гениально-прекрасных созданиях церковной музыки, и только в этой сфере композитор достигал того дивного совершенства, которое обессмертило его имя у потомков.

Глава VII. Последний период жизни

Новые неприятности по службе. – Известность. – Поездки в Дрезден. – Поклонники. – Путешествие в Потсдам и Берлин. – Музыкальная деятельность последнего периода. – Мессы. – "Kunst der Fuge"

В предыдущей главе мы оставили Баха в тягостном состоянии, которое создалось благодаря ложному положению его в Лейпциге, где от него требовалась не только музыкальная деятельность, но и совершенно чуждая ему служба школьного учителя. Мы сказали, что это ложное положение неизбежно вовлекало его в постоянные столкновения со школьным управлением и в будущем могло обещать только новые неприятности. Действительно, не успела утихнуть и как следует забыться история столкновения Баха с покойным ректором школы Эрнести, как случилась новая беда. После смерти Эрнести ректором школы, к большому удовольствию композитора, назначен был его хороший друг Гесснер, и Бах мог отдаться всецело искусству, не опасаясь никаких неприятностей со стороны школьного начальства. Но вскоре, именно около 1736 года, Гесснера сменил в звании ректора сын покойного врага Баха, Эрнести-младший. Назначение это было настоящим ударом для композитора, который теперь должен был опять приготовиться ко всему худшему. И в самом деле, между кантором церкви св. Фомы и новым ректором школы вскоре же обнаружились несогласия, сначала сдержанные и как бы скрываемые, а затем и для всех явные. Ректор проявлял какое-то странное, упорное, очевидно, наследственное раздражение против великого композитора, а этот последний, как известно, никогда не отличался выдержкой в своих личных сношениях, и вражда эта разгоралась все сильнее и сильнее. Бах очень страдал...

Он страдал тем более, что видел, как администрация школы вместо того, чтобы поддержать его в распре с Эрнести, сочувствовала этому последнему и очевидно становилась на его сторону. Считая себя обиженным таким несправедливым к себе отношением, композитор раздражался все более и в своем гневе нередко переходил очевидные границы благоразумия. Говоря вообще, вся эта несчастная история борьбы Баха с ректором школы и советом церкви св. Фомы была одним из самых печальных эпизодов биографии композитора, и мы не считаем нужным доискиваться, кто из противников был главным виновником всех этих грустных вещей. Заметим только, что

неприятности эти побуждали Баха иногда к очень странным поступкам. Так мы узнаем, что, обыкновенно бывши весьма равнодушным ко всякого рода почестям, титулам и внешним отличиям, под влиянием этой борьбы он вдруг стал проявлять необычное честолюбие, начал добиваться почетных титулов, причем действовал в этом направлении не только энергично, но иногда и с большим успехом, как это было, например, при дрезденском дворе. Один из членов тамошнего дипломатического корпуса, барон Кейзерлинг, выхлопотал ему просимый титул королевского композитора, и Бах был весьма доволен, получив таким образом возможность как бы уколоть полученным титулом своих лейпцигских недругов, недостаточно ценивших его артистические заслуги. Все это представляется, конечно, очень смешным и мелким и если может быть смягчено каким-нибудь соображением, то, конечно, только указанием на большой запас чисто детской наивности, которая несомненно была присуща характеру нашего композитора и о которой мы уже имели случай упоминать раньше. Во всех случаях, подобных описанному, эта наивность являлась у него такой невинной, что способна вызвать скорее улыбку, чем серьезное осуждение. Вот, например, другой маленький эпизод из лейпцигской жизни композитора, по своей окраске совершенно подходящий к предыдущему. Одно время у Баха как-то очень заметно уменьшились доходы. При этом нужно знать, что в качестве кантора церкви св. Фомы он пользовался участием в доходах от некоторых церковных треб, вроде свадеб, похорон и т. п. Разбирая причины сокращения доходов, маэстро остановил свое внимание на уменьшении числа похоронных служб и в письме к одному из знакомых отметил это горестное обстоятельство с таким неподражаемым, прямо младенческим простодушием, что остается только руками развести. Всему виною здоровый воздух Лейпцига, – жаловался бедный композитор, – оттого и покойников так мало, оттого и доходы уменьшились, и прочее. Курьезнее всего то, что автор письма говорил совершенно серьезно, нимало не подозревая в своих словах чего-либо странного. Так уживаются порою рядом в одном и том же человеке великие и мелкие свойства, взаимно оттеняясь одни другими...

Вполне великим в личности Баха, несмотря на смешные особенности вроде упомянутых, был и оставался его музыкальный гений. Таким является он во все времена его жизни, а в описываемый *второй* период лейпцигской эпохи он проявляет себя не менее блистательно. Ниже мы еще поговорим о крупнейших произведениях Баха, относящихся к этому времени, теперь же продолжим обзор биографических фактов этого

периода.

Последнее десятилетие своей жизни композитор проводил уже как признанная знаменитость, и это замечание вовсе не стоит в противоречии с нашими прежними заявлениями. До правильного понимания и настоящего признания *произведений* Баха было еще очень далеко, но *личность* его к 40-м годам столетия становилась уже настолько известной и прославленной, что делалось наконец невозможным кому бы то ни было не знать *всем известного* Баха. Его имя привлекало к себе внимание всех, кто сколько-нибудь интересовался судьбами и положением искусства в Германии, и у славного музыканта завелись в эту эпоху традиционные "многочисленные поклонники". В самом деле, среди артистического мира Германии в последние годы жизни Баха как бы установился обычай ездить на поклон к великому кантору церкви св. Фомы: всякий старался хоть раз в жизни побывать в Лейпциге и, если удавалось, послушать музыку дивного артиста. Когда же ему самому приходилось посещать тот или другой город Германии, то такой приезд всегда вызывал целую сенсацию. Чаще всего маэстро навещал в последние годы Дрезден, и всякий раз собиралось тогда избранное общество местных и приезжих любителей музыки, жаждавших услышать и увидеть маститого композитора. Бах никогда не отличался жеманством или недоступностью и охотно играл, когда его о том просили.

Пока силы позволяли ему это, он не прекращал и своей кипучей, многосторонней деятельности, помимо собственно творческих работ наполнявшей его время. Так около 1746 года он согласился принять участие в новом лейпцигском "Обществе музыкальных знаний" и добросовестно отдавал ему столько времени, сколько еще имел. В самое последнее время своей жизни Бах сделался большим домоседом, все реже и реже выезжая из Лейпцига, потому что силы уже начинали изменять ему. Одною из последних была его поездка в Потсдам и Берлин, на свидание со знаменитым прусским королем Фридрихом Великим. Будучи сам музыкантом и горя желанием познакомиться с прославленным композитором, король настоятельно приглашал Баха к себе, и наш маэстро наконец решился исполнить желание своего высокого почитателя. Преодолевая старческую слабость, он прибыл в Потсдам. Король обласкал его и обращался с ним самым предупредительным образом, высказывая величайшее уважение к его колоссальному таланту. Между прочим, показывая артисту некоторые имевшиеся у него инструменты новейшей конструкции, Фридрих предложил Баху сыграть что-нибудь на фортепиано. Артист просил задать

ему тему и, поместившись за фортепиано, начал вдохновенную импровизацию. Все присутствующие затихли, умолк и король-музыкант, жадно ловя гениально-возвышенные звуки, а они лились, то затихая, то опять усиливаясь, разрастаясь и усложняясь... Впечатление слушателей было очень велико; король, потрясенный до глубины души, повторял: “Nur ein Bach!.. Nur ein Bach!..” (“Бах единственен!..”) Несколько позже Бах обработал и записал свою импровизацию, посвятив ее тому же королю Прусскому под названием “Musikalisches Opfer” (“Музыкальное приношение”). Проезжая затем через Берлин, он осматривал тамошний оперный театр, причем окружающие были очень удивлены его замечаниями об акустических особенностях оперного зала, какие, по мнению Баха, он должен был иметь. Всех поразила необыкновенная верность этих замечаний, удивительная в устах человека, впервые вошедшего в зал и еще ничего в нем не слышавшего.

Впрочем, приведенная биографическая подробность имеет отчасти и другое значение. Она хорошо обрисовывает то положение, какое в то время уже занимал артист. Окружающие почитатели и поклонники, очевидно, уже ходили за ним, как говорится, по пятам, ловя каждое слово знаменитого маэстро и подхватывая каждое замечание его, как неоспоримую истину, как изречение. Это было уже время, близкое к концу его артистической карьеры, период окончательно упроченной славы, период достигнутых целей, свершенных жизненных задач, время, когда человек получает законное право почить от дел и пожинает плоды достойно проведенной, трудовой, общеполезной жизни.

Здесь прекращалась собственно деятельность Баха, и нам остается рассмотреть наиболее выдающиеся произведения его музыкального гения за этот последний период его жизни.

Важнейшее место между ними занимают без сомнения его латинские мессы, написанные в начале периода, именно еще в 30-х годах прошлого столетия. Эти мессы, числом пять, замечательны во многих отношениях и прежде всего свидетельствуют о том, что и после знаменитейшей “Музыки Страстей” дарование Баха не ослабело, не поблекло и не уменьшилось. Напротив, некоторые из этих капитальных произведений с очевидностью указывают на творческую силу, находившуюся в поре самого полного расцвета. Правда, эти пять сочинений имеют неодинаковые достоинства, но тем не менее все они признаются произведениями самого вдохновенного искусства, самыми высокими образцами церковной музыки. Особенно выделяется среди них месса H-moll, по силе таланта нимало не уступающая самой “Музыке Страстей” Баха. Такие

места в ней, как, например, Sanctus, Credo, Crucifixus[5] и некоторые другие, в самом деле не уступают лучшим местам из “Passionsmusik”. Но самый характер музыки как этой, так и остальных месс, требует некоторых биографических пояснений.

Мы уже имели случай говорить, что глубокое религиозное воодушевление, которое всегда лежало в основе церковной музыки Баха, было постоянно проникнуто некоторым специально протестантским оттенком. Оттенок этот, трудно передаваемый словами, признается, однако, всеми исследователями и знатоками музыки Баха и чувствуется, в самом деле, весьма осязательно. Между тем в разбираемых сочинениях мы встречаем музыку явно католического характера. Эта особенность резко выделяет названные мессы из всего цикла прочих сочинений композитора и свидетельствует прежде всего о необычайной гибкости его дарования. Таким образом, именно эти мессы прибавляют к таланту Баха очень крупную особенность – *универсальность,* позволявшую художнику так полно проникаться не только настроениями какой-нибудь одной категории, но и всяким строем чувств, заключающим в себе элементы известной силы, искренности и своеобразной красоты. Что касается источника тех новых вдохновений, которые легли в основу католической музыки Баха, то этот источник следует искать, конечно, в дрезденских впечатлениях композитора; и действительно, само появление названных сочинений совпадает со временем теснейшего сближения Баха с дрезденскими двором и обществом, именно около 30-х годов прошлого столетия.

Нечего и говорить, что, кроме этих крупных произведений, в тот же период наш композитор писал очень много и другой, весьма разнообразной музыки. В числе таких сочинений были и концерты, скрипичные и для фортепиано, и сонаты, и сюиты, и музыка всяких других форм и наименований. Но излюбленным типом, в который особенно удачно и наиболее блистательно укладывались его музыкальные идеи, был и оставался тип фуги. Мастерство его в этом роде сочинений было доказано и окончательно определилось еще со времени появления в свет сборника “Das Wohltemperierte Klavier”, о котором мы говорили в главе 4-й. В течение целой жизни он никогда не покидал этой музыкальной формы и, давая бесконечное множество образцов музыки во всех возможных родах, возвращался постоянно и настойчиво все к тому же излюбленному им фугированному стилю, разрабатывая его все более и более. Такое пристрастие, такую специальную любовь к этой форме он сохранил до самого конца своей жизни, и ниже мы увидим, что даже смерть застигла его за работой над одной из фуг, – увы! – уже последней.

Последнее из крупных сочинений его, написанное им незадолго до смерти, было посвящено разработке того же музыкального стиля и носит знаменитое название “Kunst der Fuge” (“Искусство фуги”). Оно состоит из целой серии фуг, имеющих очевидную цель – показать, что возможно было сделать в пределах одной музыкальной формы и какого разнообразия, какой художественной красоты и какой высокой поэзии можно достигнуть в этой форме музыки, отмеченной *перстом Баха*...

Глава VIII. Личность композитора

Образ жизни. – Внешность Баха. – Черты характера. – Бах как исполнитель

Обзор фактов биографии великого музыканта представляется здесь почти оконченным, и теперь мы считаем уместным сообщить некоторые дополнительные замечания, касающиеся его личности, характера, образа жизни и проч. Все сведения, относящиеся к этой категории известий, рисуют нам его в чрезвычайно симпатичном свете.

Образ жизни Баха отличался всегдашней скромностью и необыкновенной умеренностью, – об этом свидетельствуют нам все биографы великого музыканта. Такому свидетельству можно, разумеется, охотно поверить, особенно приняв в соображение размеры содержания, какое он получал в разные времена своей жизни. В нашем изложении мы уже имели некоторые случаи касаться этого вопроса, но к сказанному следует прибавить, что во всех местах служения Баха вознаграждение его было именно таково, что едва давало возможность вести и тот *умеренный* образ жизни, о котором говорят биографы. По этому поводу достаточно сказать, что даже в Лейпциге, где он, разумеется, был сравнительно очень обеспечен, жалованье его все еще измерялось, кроме талеров, сколькими-то мерами ржи. Шестнадцать мер ржи и сотню талеров деньгами в год получал великий автор “Музыки Страстей” в то самое время, когда писал свое великое произведение, и это при той огромной семье, какую ему приходилось поддерживать. Правда, он мог получать дополнительный гонорар, например, за свои частные музыкальные уроки, но мы видели, что эти уроки он давал по большей части бесплатно. Но может быть, наконец, его бесчисленные сочинения продавались очень выгодно? Увы! Последнее его сочинение, о котором мы говорили в конце предыдущей главы, знаменитая “Kunst der Fuge”, и то не окупило даже издержек издания, хотя оно вышло в то время, когда автор достиг уже высшей степени своей популярности. Нужно было заплатить за медные доски, на которых было гравировано великое произведение, но оказалось, что заплатить нечем, и доски проданы были в лом. В глазах продавца и покупателя это, конечно, было не больше, как медь....

Итак, ведя скромный и умеренный образ жизни, Бах во все периоды своей жизни отличался хорошим здоровьем. Биографы следующим образом описывают его внешность: он был крепкого телосложения, широкоплеч, имел несколько полное, но

выразительно-энергичное лицо, большой лоб и густые, смело очерченные брови, между которыми с годами легла “строгая и сумрачная морщина”. Но в очертаниях рта и с годами не исчезла печать тихого и спокойного добродушия. Все лицо освещалось живыми, хотя несколько близорукими глазами. В этом портрете физиономист мог бы, пожалуй, отыскать соответствие черт физических со всеми основными особенностями духовной личности Баха, какой она является по дошедшим до нас биографическим известиям. Здоровый общий вид действительно отвечал основным свойствам здоровой нравственной личности композитора, большой лоб вмещал большой ум гения, а “строгая и даже сумрачная морщина” могла изобличать строгость основ его миросозерцания. Но охотнее всего мы усмотрели бы соответствие внешних и внутренних свойств его в тихом и добродушном отпечатке в очертаниях рта. Тут соответствие внешних и внутренних особенностей представляется действительно очень полным, ибо, изучив все главные свойства характера нашего композитора, нельзя не признать, что основной и важнейшей особенностью его бесспорно являлось постоянное и очень большое добродушие. Таков он был в своей семье, таков и со своими родными: вспомним, например, написанный им еще в молодости, по поводу отъезда брата Иоганна Якоба, умилительный “Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo”; наконец таким же он являлся в своих отношениях к посторонним людям, и после его смерти не один человек вспомнил о нем с благодарностью, – кто за доставленное место, кто за полезную рекомендацию, кто за даровые уроки и проч. Он делал добро охотно и без всякой аффектации, кому и когда имел возможность.

Это же основное качество, лишь видоизмененное, проявлялось у него в форме совершенного отсутствия злопамятности, в форме снисходительности и необыкновенной терпимости. Однажды, в период уже признанной славы композитора, к нему в Лейпциг явился какой-то посетитель, оказавшийся странствующим виртуозом, и требовал свидания. Бах принял его. Посетитель оказался самым неприятным и очень притязательным человеком, который явился не столько затем, чтобы послушать музыку маэстро, сколько, напротив, – заставить его слушать себя. Уже одна такая претензия была большой дерзостью, способной возмутить даже скромного человека, но Бах отнесся к посетителю с величайшим терпением и долгое время слушал музыку бесцеремонного гостя без всяких знаков неудовольствия. Тогда разошедшийся виртуоз вынул из кармана сборник фортепианных композиций собственного сочинения и,

передавая его старшим сыновьям Баха, принялся убеждать их штудировать эти произведения со всевозможным прилежанием, как будто это в самом деле была Бог знает какая возвышенная музыка. В это время Бах, который сам занимался музыкой со своими сыновьями и уже давно успел познакомить их с самыми серьезными образцами искусства, наконец, с большей частью собственных творений, – Бах и тут сохранил полное и совершенное самообладание и проводил гостя без всякого выражения досады, без всякого осуждения или насмешки, напутствуя его своею тихой, добродушной улыбкой...

Как непохожа была на поведение этого странного чудака сдержанная скромность натуры самого Баха! По словам его биографа Ф. Шпитты, похвалу себе он допускал лишь в пределах известной меры, и когда однажды кто-то, по его мнению, чрезмерно восхвалял его мастерство исполнителя, он возразил с оттенком досады: “Это вовсе не заслуживает особого удивления, нужно только попадать по надлежащим клавишам и в надлежащее время, и тогда инструмент играет сам”. Об известной истории его дрезденского турнира с Маршаном, с которой к нему впоследствии так часто приставали, он не любил говорить вовсе и старался замалчивать ее всеми зависевшими от него средствами.

Но при всех этих положительных качествах натуры, при всей мягкости, лежавшей в основе его характера, ему не чужды были, как мы имели случаи говорить, вспышки моментального гнева, вспыльчивость, а по словам Ф.Шпитты, даже *сварливость*. “В натуре Баха, – говорит этот автор, – жила известная сварливость” (Streitfreudigkeit). Проявления последнего свойства мы действительно видели, отмечая склонность музыканта к раздорам, выказанную им неоднократно в его служебных отношениях. Образчиками же вспыльчивости могло бы служить множество отдельных случаев, когда, наговорив собеседнику кучу неприятнейших вещей, маэстро вдруг приходил в себя и тогда не знал, как загладить свое вполне невольное прегрешение. Цитированный выше автор рассказывает, например, как однажды на репетиции органист церкви св. Фомы Гернер, человек почтенный и очень хороший музыкант, сделал какую-то ошибку на органе и как моментально вспыливший Бах в бешенстве сдернул с себя парик, швырнул его провинившемуся музыканту в лицо и вне себя от гнева загремел: “Вам лучше бы сапоги тачать” и проч. Нужно, однако, помнить давно известную истину, что вспыльчивость и даже сварливость весьма легко уживаются в человеке с самой искренней и несомненной добротой. Многочисленные взрослые ученики Баха, конечно, очень нередко терпели от вспыльчивости маэстро, и однако, все без исключения

относились к нему с самой безграничной любовью и энтузиазмом, превознося именно доброту его сердца...

“Бах обладал законным чувством собственного достоинства, в чем неоднократно имел случай убеждаться, например, лейпцигский совет, – так говорит Ф. Шпитта, разбирая черты характера композитора, и вслед за тем прибавляет – но, как всякая крупная натура, он был свободен от тщеславия”. Последнее, конечно, так же справедливо, как и первое, и если бы при этом читатель вспомнил эпизод с титулами, о котором в нашем изложении упоминалось, то пусть он вспомнит также и то, при каких исключительных обстоятельствах дело происходило. Нападками и притеснениями противников композитор был доведен в то время до последних пределов ожесточения и, не зная, чем и как можно было отразить эти нападки, невольно хватался за самые крайние средства. Притом же нужно сознаться, что, выбрав именно указанное средство, он был в сущности прав, ибо в споре с *такими* противниками, какие были у него, титул являлся довольно недурным аргументом, из категории аргументов ad hominem[6].

Наконец, Бах был человек *бескорыстный* в полном смысле этого слова, и биографии его дают множество тому доказательств. Если же, как мы видели, ему и случалось иногда жаловаться на “слишком здоровый воздух Лейпцига”, уменьшавший доходы композитора от покойников, то, во-первых, – не его вина была, что за все его труды ему платили только сотню талеров да 16 мер ржи в год, а во вторых, – всякую серьезную ответственность за такую жалобу снимает с нашего маэстро ее крайняя, младенчески невинная наивность, – наивность, о которой мы говорили уже выше и указанием на которую заканчиваем настоящую характеристику личности великого человека. Но это качество мы подчеркиваем у Баха не как отрицательное свойство, ибо оно очень сродни благородной чистоте великого сердца и уживается очень легко с умом самым сильным. Великие умы часто наивны, но очень редко бывают наивны умы посредственные...

Существует довольно большое количество рассказов и анекдотов большей или меньшей, а чаще – очень малой степени достоверности, характеризующих личность Себастьяна Баха как музыканта, и особенно как музыканта-исполнителя. Величие его с этой стороны, более доступное пониманию и поражавшее воображение массы, сделало композитора к концу его карьеры личностью совершенно легендарной, и еще при жизни Баха о нем стали складываться всякого рода рассказы мифического характера. Говорили например, как передает Ф. Шпитта, что

великий музыкант любил иногда переодеваться бедным школьным учителем и в таком костюме появлялся где-нибудь в захолустном местечке, приходил в церковь и просил церковного органиста уступить ему место за органом. Затем мнимый школьный учитель садился за инструмент и своей дивной игрой приводил присутствующих в неслыханное изумление, а пораженный органист торжественно объявлял, что это либо Себастьян Бах, либо сам дьявол и проч... Конечно, сам композитор всячески открещивался от таких историй и, по словам Ф. Шпитты, “когда ему случалось слышать их, он ничего о них знать не хотел”; тем не менее все подобные рассказы несомненно свидетельствуют о крайней степени популярности, какой пользовалось имя композитора к концу его жизни. Достоверным же элементом этих мифов остается его потрясающая, действительно необычайная техника исполнения, так что приходится признать, что ни до, ни во время Баха во всей Германии не было ни одного исполнителя, который мог бы сравняться с автором “Музыки Страстей”.

Глава IX. Смерть

Бах перед смертью. – Потеря зрения. – Последняя фуга. – Смерть. – Погребение. – Судьба вдовы Баха. – Ученики. – Памятник. – Лейпцигское общество "Bach-Gesellschaft"

К концу жизни, то есть в конце 40-х годов XVIII столетия, силы великого композитора ослабели очень заметно. Обыкновенно столь бодрый и деятельный, перед смертью он стал избегать, всего, что сопряжено было с утомлением, всяких поездок, хотя бы недалеких, предпочитая всему спокойную домашнюю жизнь, насколько, разумеется, спокойная жизнь вообще была возможна в его положении всегерманской знаменитости. Более и более начинали давать себя чувствовать неизбежные старческие немощи, особенно же удручала его все усиливавшаяся слабость зрения. Как известно, глаза его очень пострадали от долгих и напряженных занятий еще в молодости, и затем в течение всей последующей жизни он страдал близорукостью. К началу же 1749 года, то есть года за полтора до смерти, его глазная болезнь резко усилилась. Осмотрев больного, врачи определили безнадежную в те времена катаракту, и композитору предложено было подвергнуться операции. Но операция глаз в середине прошлого столетия, при сравнительно мало развитой технике тогдашних окулистов, представлялась, разумеется, предприятием чрезвычайно рискованным, на которое с трудом мог бы согласиться человек даже очень решительный. Бах, естественно, колебался; к тому же не следует забывать, что в то время пациенту шел уже 65-й год от рождения, когда принимать подобные решения становилось особенно тяжело. Тем не менее бедному композитору почти не оставалось выбора, ибо болезнь быстро усиливалась, зрение ухудшалось, а впереди представлялась перспектива полной слепоты. Не без тяжелой внутренней борьбы Бах наконец решился испытать счастье и подвергнуться рекомендуемой операции. Она не удалась, была повторена, и несчастный музыкант ослеп совершенно.

Теперь приходилось призвать на помощь всю силу своего духа, весь запас нравственной энергии, чтобы как-нибудь примириться с новым ужасным положением, чтобы не впасть в отчаяние. И надо сказать, что престарелый композитор принял и переносил свое несчастие самым достойным образом. Он не проявлял никакого раздражения, столь понятного в подобном положении, не предавался бесполезным жалобам и старался заглушить свое горе, по-прежнему отдаваясь привычной творческой работе. Свет и мир красок перестали существовать

для него, и тем полнее желал он углубиться в мир звуков, пока еще эта область оставалась в его распоряжении… Не в силах более писать, он продолжал сочинять, диктуя свои композиции.

Но не одно зрение изменило старому маэстро: постепенно ослабевал и расшатывался окончательно весь его организм. Протянув кое-как первые месяцы 1750 года, летом того же года бедный страдалец был уже очевидно у порога неизбежного конца. Но творческое вдохновение временами все еще посещало его угасающую душу. Так перед самой смертью он сочинял одну весьма оригинальную композицию, довести которую до конца, однако, не успел. Выше мы говорили уже, что этот предсмертный опыт имел форму фуги, излюбленную Бахом и наиболее ему привычную форму. Оригинальность же ее заключалась между прочим в том, что основная тема пьесы слагалась из тонов (si-bemoll, la, do, si), немецкие название которых составляют фамилию самого композитора (b-a-c-h).

Наконец, как рассказывают, дней за десять до смерти больной музыкант неожиданно прозрел. Сначала он сам не решался поверить, что к нему вернулось зрение, окружающие же приняли это поразительное известие со страхом, видя в нем предзнаменование наступающего конца. И в самом деле, в тот же день 18 июля его поразил апоплексический удар, а 28 июля 1750 года певца “Страстей Господних” не стало. Германия потеряла величайшего из тогдашних своих музыкантов…

Торжественная похоронная служба 31 июля 1750 года ознаменовалась громадным стечением народа и привлекла к себе не только всех обитателей Лейпцига, имевших какое бы то ни было отношение к музыке, но и массу приезжих почитателей великого музыканта, желавших поклониться и отдать последний долг усопшему гению. Не все присутствовавшие, – а может быть, только лишь немногие, – понимали и оценивали весь объем и всю тяжесть утраты, понесенной культурным миром, однако все более или менее знали, кто и что был великий покойник, вызвавший такое небывалое стечение народа. Всякий обыватель Лейпцига, всякий подросток даже знал или хотя бы видел знаменитого старика-кантора, 27 лет прослужившего в церкви св. Фомы, и всякий мог рассказать о нем что-нибудь – каждый по мере своего понимания…

Внимание лейпцигских горожан к усопшему композитору выразилось и в том, что покойного похоронили вблизи церкви, той самой церкви, где он так долго служил на пользу и великое духовное утешение прихожан храма. На могиле его положен был надгробный камень для того, чтобы и позднейшее потомство знало и находило место последнего упокоения гениального

автора “Музыки Страстей Господних”.

Однако читатель должен знать, что, несмотря на такую добрую и почтенную заботливость лейпцигских горожан, потомство все-таки не найдет могилы великого музыканта и место его последнего упокоения останется навсегда неизвестным, именно вот по каким причинам. В начале текущего столетия через то место, которое прежде состояло под кладбищем церкви св. Фомы, понадобилось провести улицу, и по этому случаю всякие памятники и намогильные камни были *убраны*... Таким образом случилось, что там, где покоились останки бедного Баха, теперь пролегает *улица,* впрочем, как говорят, весьма благоустроенная...

Когда церемония отдания последнего долга бренным останкам великого человека была окончена, наступило время подумать об обеспечении его семейства. Семья же усопшего композитора была, как известно, очень велика. Правда, мужчины и старшие ее члены могли сами заботиться о своем существовании, но еще оставалась престарелая вдова композитора, Анна Магдалена Бах, с тремя незамужними дочерьми на руках. Обеспечить ее, конечно, следовало, и зависело это доброе и необходимое дело от лейпцигского городского совета. Говорят, что бедная женщина сначала все ждала и надеялась... Потом, видя, что совет сам ничего не предпринимает, она подала ему смиренную *просьбу, в* которой объясняла, что не в состоянии, из-за своего преклонного возраста, зарабатывать средства на пропитание себя и своей семьи. Далее, принимая во внимание, что покойный супруг ее Иоганн Себастьян Бах беспорочно прослужил в должности кантора церкви св. Фомы в Лейпциге двадцать семь лет, она ходатайствовала перед высокопочтенным советом о назначении ей *пенсии* в размере, какой угодно будет усмотреть, и проч. Говорят также, что, подав такое прошение, бедная женщина надеялась на скорое и благоприятное решение своей участи... И нам чрезвычайно грустно сообщить читателю, что на такую вопиющую *просьбу* лейпцигский городской совет имел жестокость ответить *отказом.* Этот отказ объясняют тем, что городской совет в то время будто бы еще не успел забыть старых счетов с непокорным ему в свое время кантором церкви св. Фомы...

Затем целых три года вдова Себастьяна Баха бедствовала, перебиваясь скудными вспомоществованиями посторонних людей, пока наконец лейпцигский совет не решил назначить ей какое-то ничтожное пособие, которое, впрочем, облегчило ее судьбу очень ненадолго, и, по словам биографов великого композитора, в 1760 году его несчастная вдова умерла все-таки в

бедности...

Нам остается досказать немного. Деятельность Баха оставила по себе яркий след не только в виде написанных им великих музыкальных образцов. Во все периоды своей жизни он посвящал много времени и труда еще преподавательской деятельности и постепенно создал целую школу учеников-последователей, сохранявших и распространявших в Германии музыкальные традиции своего гениального учителя. Из числа этих учеников многие в свою очередь успели потом прославиться как замечательные исполнители и более или менее известные композиторы. Некоторые биографы Баха приводят целые списки таких выдающихся и прославленных учеников его; мы же назовем здесь лишь два-три наиболее известных имени, каковыми являются, например, Доль, преемник Баха в должности кантора лейпцигской церкви св. Фомы, затем веймарский органист Фоглер, берлинский капельмейстер Агрикола Эйнике, довольно известный композитор и многие другие.

Но, говоря об учениках и последователях Баха, никак нельзя умолчать о некоторых из сыновей композитора, которые, бывши также его учениками, естественно стали затем во главе его последователей, занимая между ними первые места и по силе унаследованного таланта. Уже в начале нашего очерка мы говорили, что все поколение Бахов являет собой замечательный пример наследственной талантливости, причем не только все предки нашего композитора были музыканты, но этот же талант передался и его потомству. Семья композитора была, как известно, очень велика, ибо от первого брака он имел семь человек детей, а от второго – тринадцать. Все эти дети, как сказано, унаследовали – хотя и в разной степени – музыкальные способности отца и знали музыку более или менее. По преимуществу же талант гениального отца перешел к его сыновьям Фридеману и Филиппу Эмануилу. Оба эти сына отличались вполне выдающимся музыкальным дарованием, особенно последний из них, Филипп Эмануил, впоследствии успевший составить себе очень солидную репутацию талантливого и оригинального композитора. Конечно, немаловажную роль в музыкальной карьере этих сыновей Баха играла отличная подготовка, полученная ими под руководством великого отца...

Мы уже говорили выше, что, несмотря на чрезвычайную популярность, какой пользовался автор “Музыки Страстей” к концу своей жизни, его великие музыкальные идеи, его гениальные творения не были оценены по достоинству не только при жизни, но и долгое время после его смерти. Более

полустолетия понадобилось музыкальному миру, чтобы прийти к той правильной оценке, какой эти творения заслуживали, и *признание* Баха в настоящем смысле этого слова должно быть отнесено таким образом лишь к началу текущего XIX века. Только в настоящем столетии прежнее печально-странное равнодушие к сочинениям великого композитора исчезло и заменилось всеобщим и страстным увлечением. Их стали изучать, разыскивать и распространять, не щадя никаких трудов; музыканты всех стран и национальностей начали восторгаться ими, проникаясь идеями Баха все более и более; о них принялись говорить и писать едва ли не на всех европейских языках. Таким образом известность великого человека как бы вновь воскресла в нашем столетии, имя его прогремело заслуженной славой, и бессмертная музыка наконец получила подобающую оценку.

К началу 40-х годов текущего столетия среди германского общества созрела мысль о необходимости увековечить имя гениального музыканта подобающим памятником, и в 1843 году эта идея была приведена в исполнение: задуманный памятник был открыт в Лейпциге, то есть в том городе, службе которому великий композитор посвятил всего больше времени и сил. Замечательно, что в Германии еще и в это время существовало потомство Баха, и на торжестве открытия памятника присутствовал родной внук Себастьяна Баха – Вильгельм Фридрих Эрнст Бах, с сыном которого Вильгельмом, умершим в 1876 году, замечательное поколение наконец прекратило свое существование. Нужно прибавить, что и внук, и правнук, о которых мы упоминаем, были также музыканты.

Но не один памятник явился наглядным следствием проснувшегося общественного внимания к богатому творческому наследству, которое оставил миру великий художник. Раз пробудившись, увлечение это продолжало жить в среде германских музыкальных кругов, и через несколько лет после открытия памятника в Лейпциге, в том же городе образовалось особое музыкальное общество, основанное со специальной целью отыскивать, изучать, печатать и распространять произведения великого мастера. Эта ассоциация, открытая в 1850 году и соответственно своим целям усвоившая название “Баховского общества” или “Общества Баха” (Bach-Gesellschaft), проявила немало энергии и в настоящее время успела уже собрать и издать большую часть сочинений Баха, то есть все, что поныне дошло до нас из творений великого артиста. Деятельность общества продолжается…

Источники

1. “Iohann Sebastian Bach”, von *Philipp Spitta.* Leipzig. Bd. l, 1873. Bd. 2, 1880.

2. *F. Brendel,* “Geshichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich”. Leipzig. 1878.

3. *Batka,* “I. S. Bach” (Philipp Reclam's Universal-Bibliothek. №3070).

4. “Руководство к изучению истории музыки”. *Аррей фон Доммер.* Пер. с нем. А. Желябужском, под ред. З. Дурова. Москва. 1884.

5. “История развития камерной музыки и ее значение для музыканта”. *Л. Ноль.* Пер. с нем. М. Иванова. Москва. 1882.

6. “Очерк всеобщей истории музыки” *Л. Саккетти.* Изд. 2-е В. Бесселя. СПб. и Москва. 1891.

7. “Обозрение всеобщей истории музыки”. Соч. *Шлюттера.* Пер. с нем. Бесселя. СПб. 1866.

8. “Музыка и ее представители” *А. Рубинштейна.* СПб. 1891, и др.

notes

Примечания

1

Клавесин – одна из более примитивных разновидностей клавикорда. Отличался от этого последнего меньшим совершенством механизма. На клавикорде можно было извлекать, по желанию, и сильные, и слабые звуки; на клавесине же звуки были лишь одной степени силы. Клавикорд допускал и связную, и отрывистую игру, тогда как клавесин звучал лишь отрывисто. Указанные преимущества клавикорда допускали, таким образом, более совершенное исполнение музыки. Однако, по мнению специалистов, в оркестровом исполнении, так же как при хоровой музыке, клавесин имел и свои преимущества, лучше выделяясь благодаря своему резкому звуку. Особенности обоих этих инструментов были потом соединены вместе при изобретении, в первой половине XVIII столетия, инструмента, названного pianoforte, или фортепиано. (См. Л. Саккетти. “Всеобщая история музыки”, 1891 г.)

2

“Ecclesia” значит, собственно, только “собрание”, под которое можно, конечно, подвести и религиозное собрание – церковь. Впоследствии право женщин на участие в церковном хоре было признано и утвердилось в Германии повсеместно, но в описываемое время Баху все-таки пришлось считаться и с этим *обвинением*

3

Аппликатурой называется система наиболее правильного и целесообразного расположения и чередования пальцев при игре на клавиатурных инструментах

4

Иисус взял (*нем.*)

5

“Свят”, “Верую”, “Распятый” – части мессы

аргументов, предназначенных повлиять на чьи-то чувства, впечатления, но не имеющих объективного значения